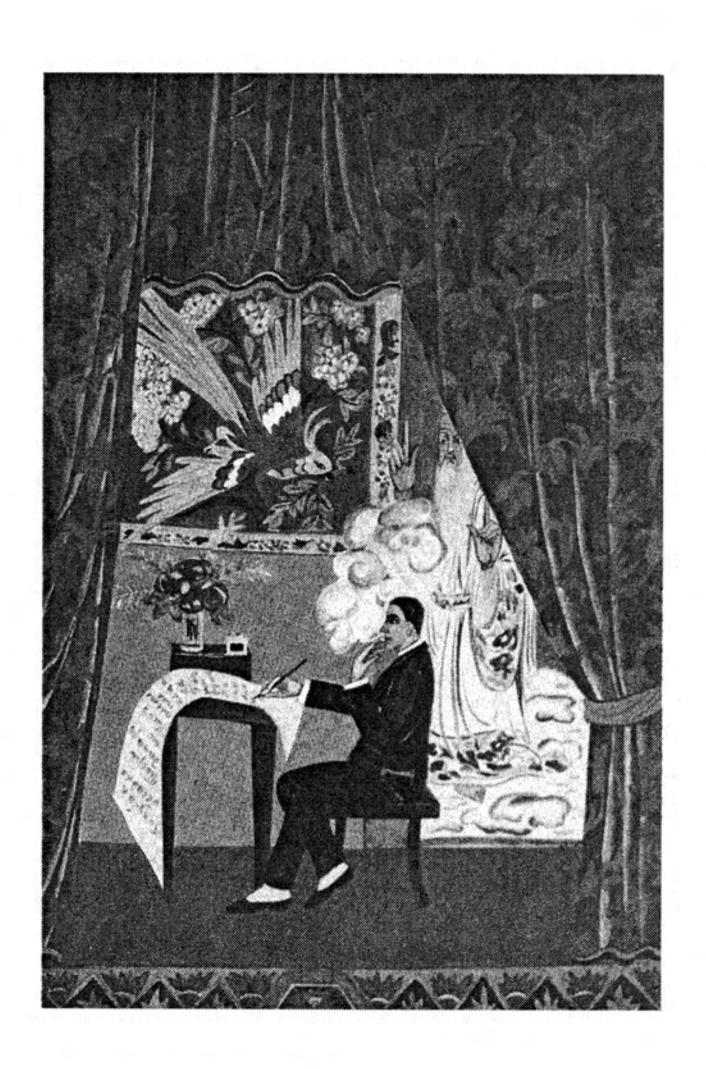
Н. С. ГУМИЛЕВ

СОЧИНЕНИЯ



ВОСКРЕСЕНЬЕ



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Н.С.ГУМИЛЕВ
Собрание сочинений

ТОМ ПЯТЫЙ
Драматургия
(1911—1921)

Москва


2004

УДК 882-12
ББК 84(2Рос=Рус)1
Г94

Тексты подготовили и примечания составили:
М. Баскер (Великобритания), Т. М. Вахитова, Ю. В. Зобнин,
А. И. Михайлов, В. А. Прокофьев, Г. В. Филиппов
В подготовке тома принимали участие:
В. Н. Воронович (С.-Петербург), В. П. Петрановский (С.-Петербург),
Е.Ю. Раскина (Москва), С. И. Сенин (С.-Петербург), Н.А. Федасова (Москва)

Ответственный редактор тома
Ю. В. Зобнин
Редактор
Д. М. Климова

Исследовательская часть проекта выполнена при поддержке РГНФ
(проект № 96-04-06157)

Г 94 **Гумилев Н.С.** Собрание сочинений. Т. 5. Пьесы (1911—1921). — М.: Воскресенье, 2004. — 520 с.; ил.

ISBN 5—88528—179—3 (Т. 5)
ISBN 5—93494—080—5

В пятом томе Собрания сочинений Николая Степановича Гумилева публикуется все его драматические произведения, а также другие сохранившиеся редакции и варианты пьес выдающегося русского драматурга-новатора

Г $\frac{4702010102—024}{К56(03)—98}$

ББК 84(2Рос=Рус)1

ПЬЕСЫ

1911—1921

1. ДОН-ЖУАН В ЕГИПТЕ

Одноактная пьеса в стихах

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Дон-Жуан.
Лепорелло.
Американец.
Американка, его дочь.

Место действия — внутренность древнего храма на берегу Нила.
Время действия — наши дни.

Дон-Жуан
(выходя из глубокой расселины между плит)

Как странно! Где я? Что за бред?
Ага! Я ставлю три червонца,
Что наконец я вижу свет
Земного ласкового солнца.
Но что же делалось с тех пор,
Как я смеялся с донной Анной
И грозный мертвый командор
Мне руку сжал с улыбкой странной?
Да! Мы слетели в глубину,
Как две подстреленные птицы,
И я увидел сатану
Сквозь обагренные зарницы.

Мой командор лежал как пень,
Его схватили, жгли, терзали,
Но ловко я укрылся в тень
И выждал срок в подземной зале.
Когда ж загрезил сатана
С больной усмешкой, с томным взором,
Я подниматься стал со дна
По лестницам и коридорам.
Потел от серного огня,
Дрожал во льдах, и мчались годы,
И духи ада от меня
Бросались в темные проходы.
Ну, добрый старый Дон-Жуан,
Теперь по опыту ты видишь,
Что прав был древний шарлатан,
Сказавший — знай, иди и выйдешь!

(Поворачивается к выходу.)

Теперь на волю! Через вал
Я вижу парус чьей-то лодки;
Я так давно не целовал
Румянца ни одной красотки.
Есть лодка, есть и человек,
А у него сестра, невеста...
Привет, земля, любовных нег
Очаровательное место!

Входит Лепорелло в костюме туриста, за ним Американец и Американка.

Ба, Лепорелло!

Лепорелло

Господин!
Вы здесь? Какая цепь событий!
Как счастлив я...

Дон-Жуан

Ты не один?

Лепорелло
(тихо)

Ах да, пожалуйста, молчите.

Дон-Жуан

Молчать? Зачем?

Лепорелло
(тихо)

Я объясню
Вам всё...

(Обнимая его, громко.)

Ах, друг мой!

Дон-Жуан

Прочь, невежа!

Лепорелло

Ты гонишь?

Дон-Жуан

Ясно, что гоню.

Лепорелло
(Американцу и Американке)

Всё тот же он, манеры те же.

Дон-Жуан

Манеры? Хам!

Лепорелло
(продолжая его обнимать, тихо)

Молчите! О!
Не бейте...

(Громко.)

Ха-ха-ха, не страшно!

(К Американцу и Американке.)

Не изменила жизнь его,
Всё тот же милый, бесшабашный!

Американец
(тихо, Лепорелло)

Но кто он? Как его зовут?

Дон-Жуан
(тихо, ему же)

Скажи, они дружны с тобою?

Американка
(тихо, ему же, указывая на Дон-Жуана)

Как он красив! Зачем он тут?

Лепорелло
(тихо, то тем, то другим)

Сейчас, сейчас, я всё устрою.

(Громко, становясь в позу.)

Я был его секретарем,
Мы с ним скитались по Мадриду
И по Севилье, но потом
Я потерял его из виду.
О праздной молодости дни!
Они бегут, они неверны.
Так гаснут вечером огни
В окне приветливой таверны.

Дон-Жуан

Ну, не для всех.

Лепорелло
(примиряюще)

Да, для меня.
Я стал студентом Саламанки
И позабыл день ото дня
Вино и женские приманки.
Пил воду, ел засохший хлеб,
Спал на соломенном матраце,
Бывало, месяцами слеп
От едкой пыли диссертаций.
Мне повезло не так, как тем,
Каким-нибудь там дон-Жуанам!
Сперва профессором, затем
Я вскоре избран был деканом.

Американец
(почтительно)
Мы знаем, да.

Лепорелло

К студентам строг
И враг беспочвенных утопий,
Я, господа, египтолог,
Известнейший во всей Европе.

Американка

Так говорилось на балах
В Чикаго.

Дон-Жуан

Стоило трудиться!

Лепорелло

И вот, когда я на ногах,
Я наконец могу жениться.

(Представляя Американку.)

Мисс Покэр, грации пример,
Она моя невеста, благо
Вот мистер Покэр, милльонер,
Торговец свиньями в Чикаго.

(Представляя Дон-Жуана.)

Друзья мои, вот Дон-Жуан,
Друг юности моей беспечной,
Он иногда бывает пьян
И малый грубый... но сердечный.

Американец

Что ж, мистер Дон-Жуан, вы нас,
Сойдясь, полюбите наверно...
Скажите мне, который час
На ваших, у меня не верны.

(Указывая на Американку.)

Моя единственная дочь,
Мать умерла, она на воле,
Но с нею я; она точь-в-точь
Моя скончавшаяся Полли.
Теперь уехал я на юг,
Но все не позабыть утраты!
Скажите мне, мой юный друг,
Ужель еще вы не женаты?

Дон-Жуан
(подходя к Американке)

Сеньора!

Американка
(поправляя его)
Мисс.

Дон-Жуан
(настаивая)

Сеньора!

Американка
(по-прежнему)

Мисс!
Я не желаю быть сеньорой!

Дон-Жуан

Сойдемте три ступеньки вниз.

Американка

Вы Дон-Жуан? Ну, тот, который?..

Дон-Жуан

Да, тот, который!

Американка

И с тех пор
Вы в мире первый раз явились?

Дон-Жуан

Да, в первый... старый командор
Вцепился крепко... Вы мне снились.

Американка

Не верю вам.

Дон-Жуан
(мечтательно)

Земля во мгле;
Задумчивое устье Нила,
И я плыву на корабле,
Где вы сидите у ветрила.
Иль чуть заметный свет зари,
Застывший город, звон фонтана,
И вы мне шепчете: — Смотри,
Вот здесь могила дон Жуана.

Лепорелло
(подозрительно)

О чем здесь речь?

Дон-Жуан

О том, что ты
Давно оставил.

Американка

Не мешайте.

Американец
(рассматривая памятник)

Какие странные листы!

Лепорелло подходит к нему.

Американка
(Дон-Жуану)

Как верить вам? Но продолжайте.

Дон-Жуан

Я лгу? Не верите вы мне?
Но знаю я, что ваши плечи —
Я целовал уж их во сне —
Нежны, как восковые свечи.
А эта грудь! Ее хранят
Теперь завистливые ткани,
На ней есть синих жилок ряд
Капризных, милых очертаний.

Поверьте! Мне б хотелось лгать
И быть холодным, быть коварным,
Но только б, только б не страдать
Пред вашим взглядом лучезарным.

Американка

И мне так родственен ваш вид:
Я всё бывала на Моцарте
И любовалась на Мадрид
По старенькой учебной карте.

Американец
(Лепорелло, указывая на саркофаг)

Скажите, мой ученый друг,
Кто здесь положен?

Лепорелло

Сети третий.

(Про себя, глядя на Дон-Жуана и Американку.)

Они ну прямо вон из рук!

Американец

Как вы его назвали?

Лепорелло

Сети.

Американец

Гм, гм!

Лепорелло
(хочет отойти)

Гм, гм! Сейчас.

Американец

Скажите, как
Вы знаете его названье?

Лепорелло

Ах, Боже мой, а этот знак!
Забавно было бы незнанье.

Американец

Да, да, еще бы! Ну, а тот,
На пьедестале с мордой мопса?

Лепорелло

А, это сын луны, бог Тот
И, кажется, времен Хеопса.
Конечно! Сделан лоб горбом,
А темя плоским и покатым.
Таких не делали потом,
Хотя б при Псаметихе пятом.
А вот четвертый Псаметих,
На Сети первого похожий...
А вот еще...

(Отходит с Американцем.)

Дон-Жуан
(Американке)

Он ваш жених?

Американка

Кто?

Дон-Жуан

Лепорелло.

Американка

Ну так что же?
С приданым я, он знаменит
Как самый знающий ученый,
Он никого не удивит,
Причесанный и прирученный.
Пусть для него я молода.
Но сила, юность и отвага
Не посещают никогда
Салонов нашего Чикаго.

Дон-Жуан

Но он лакей, всегда лакей,
В сукне ливрейного кафтана
И в гордой мантии своей,
В пурпурной мантии декана.
Страшась чего-нибудь не знать,
Грызясь за почести с другими,
Как пес, он должен защищать
Годами созданное имя.

К природе глух и к жизни слеп,
Моль библиотек позабытых,
Он заключит вас в темный склеп
Крикливых слов и чувств изжитых,
Нет, есть огонь у вас в крови,
Вы перемените причуду…

Американка

Не говорите о любви!

Дон-Жуан

Не говорить? Нет, буду, буду!
Таких, как вы, на свете нет,
Вы — ангел неги и печали…

Американка

Не говорите так, нет, нет.

Пауза.

Ну вот, уж вы и замолчали?

Дон-Жуан
(схватывая ее за руку)

Я вас люблю!

Лепорелло
(Американцу, косясь на Дон-Жуана)

Пройдем сюда.
Я вам скажу про Дон-Жуана;
Мне кажется, на путь труда

Он вступит поздно или рано.
Охотно водится с ним знать,
Как свой он принят в высшем свете.
Ну почему б ему не стать
Адъюнктом в университете?
Но он едва ль не слишком жив,
Чтоб быть в святилище науки.
Так мысль о высшем отложив,
Дадим ему мы дело в руки.
Быть может, пригодится он
Как управляющий в саваннах,
Всегда верхом, вооружен,
В разъездах, в стычках беспрестанных.
Окажется полезен вам
И может сделать положенье.
Ему я это передам
И как прямое предложенье.

Американец бормочет что-то несвязное.

Дон-Жуан
(Американке)

Я вас люблю! Уйдем! Уйдем!
Вы знаете ль, как пахнут розы,
Когда их нюхают вдвоем
И в небесах звенят стрекозы?
Вы знаете ль, как странен луг,
Как призрачен туман молочный,
Когда в него вас вводит друг
Для наслаждений, в час урочный?
Победоносная любовь
Нас коронует без короны
И превращает в пламя кровь
И в песню — лепет исступленный.
Мой конь — удача из удач,

Он белоснежный, величавый,
Когда пускается он вскачь,
То гул копыт зовется славой.
Я был в аду, я сатане
Смотрел в лицо, и вновь я в мире,
И стало только слаще мне,
Мои глаза открылись шире.
И вот теперь я встретил вас,
Единственную во вселенной,
Чтоб стали вы — о сладкий час! —
Моей царицею и пленной.
Я опьянен, я вас люблю,
Так только боги были пьяны,
Как будет сладко кораблю
Нас уносить в иные страны.
Идем, идем!

Американка

Я не хочу!..
Нет, я хочу! О милый, милый!

Дон-Жуан
(обнимая ее)

Тебя я счастью научу
И над твоей умру могилой.

Уходят.

Лепорелло
(оглядываясь)

Но где мисс Покэр, где Жуан?

Американец

Наверное, в соседней зале.

Лепорелло
(хватаясь за голову)

Ах я разиня, ах болван,
Всё прозевал, они бежали.

Американец

Куда?

Лепорелло

Да, верно, на лужок
Иль на тенистую опушку.
Тю-тю! Теперь уж пастушок
Ласкает милую пастушку.

Американец

Да вы с ума сошли!

Лепорелло

Ничуть!

Американец

Идем.

Л е п о р е л л о

А шпаги не хотите ль?
Ведь Дон-Жуан не кто-нибудь,
Он сам севильский соблазнитель.

А м е р и к а н е ц

Но я их видел здесь, минут
Ну пять тому назад, не боле...

(Закрывает лицо руками.)

Когда настанет Страшный Суд,
Что я моей отвечу Полли?
Идем, идем скорей.

Л е п о р е л л о

Ей-ей,
Я твердо помню: Лепорелло,
Желаешь — спи, желаешь — пей,
А не в свое не суйся дело.
И был я счастлив, сыт и пьян,
И умирать казалось рано...
О, как хотел бы я, декан,
Опять служить у Дон-Жуана!

2. ОБЕД В БЕЖЕЦКЕ

Д.<митрий> В.<ладимирович> К.<узьмин> К.<араваев>

Милостивые Государыни и Милостивые Государи!
Я объявляю первый тост
За представительницу дам!
На отсеченье руку дам,
Что выбор прост.
То...

Кнатц

Хорошо он говорит!

Сосед
(соседке)

Позвольте положить?

Соседка

Спасибо.

Д.<митрий> В.<ладимирович> К.<узьмин>-К.<араваев>

То... только голос мой дрожит...

Кто-то прожорливый

А говорили, будет рыба.

Д.<митрий> В.<ладимирович> К.<узьмин>-К.<араваев>

Она пленительнее всех,
Так важен взгляд, так звонок смех...

Одна из дам
(прихорашиваясь)

Не я ли?

Другая дама
(мило первой)

Едва ли.

Д.<митрий> В.<ладимирович> К.<узьмин>-К.<араваев>

Она прекрасна! Перед ней
И роза кажется проста,
Она поет, как соловей,
В тени лаврового куста.
Она глядит, и суждено
Сердцам дрожать, дрожать и ждать,
Она, как сладкое вино,
Дарует людям благодать.

Одна из дам

Да кто ж она? Не мучьте доле!

Д.<митрий> В.<ладимирович> К.<узьмин>-К.<араваев>

Мой первый тост: здоровье Оли!
Ура!

Все

Ура! Ура! Ура!

Одна из дам
(с досадой)

Однако к ней судьба добра.

Сосед
(наклоняясь к ней)

А вы другого ждали?

Дама
(холодно)

Как вы сказали?

Кнатц
(в необузданном восторге)

Гип-гип ура! Почтить красу
Я пьяных вишен привезу,
Над роком одержав победу,
В Слепнево сам приеду.

Д.<митрий> В.<ладимирович> К.<узьмин>-К.<араваев>

Милостивые Государыни и Милостивые Государи!
Почтив как должно дам прекрасных,
Я предлагаю тост за гласных,
Чтоб от Слепнево до Дубровки
И из Борисково в Слепнево
Дороги всюду были ловки,
Как мною сказанное слово.
Чтоб в мире стало по-иному,
Чтоб было хорошо на свете
И пешему, и верховому,
И всем, сидящим в трундулете!
Ей, Карл, вина!

Карл наполняет бокалы. Все пьют.

3. ИГРА

Драматическая сцена

Игорный дом в Париже 1813 года.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Граф, претендент на престол Майорки.
Старый роялист.
Каролина } девушки легкого поведения.
Берта }
Толпа играющих.

Граф

Не смейте трогать Каролину,
Сатир проклятый.

Роялист

Ай да граф!
Да вы похожи на картину,
Ахилла позу переняв.

Граф

Молчите! в вас иссякла вера,
И лжив язык, и дух ваш нем,
Вы, друг проклятого Вольтера,
Смеяться рады надо всем.
Не вам любить ее. Вы сгнили,
А я, я верую в мечту...

Роялист

Да, красоту бурбонских лилий
Я выше лилий Бога чту.
Но ваши дерзкие проказы
Не стоят шпаги острия,
Вы нищий, я ей дал алмазы,
Она не ваша, а моя.

Граф

Прелестница из всех прелестниц,
Оставь его, я всё прощу.

Каролина

Но он мне заплатил за месяц,
И платы я не возвращу.

Граф

Ну, значит, нам осталось биться!
Сегодня ж, сударь, на дуэль.

Роялист

Я слишком стар, мой храбрый рыцарь,
И отклоняю ваш картель.
Но вижу, вы склонны к азарту,
И чтоб увидеть, чья возьмет,
Поставим счастие на карту,
Когда позволит банкомет.
Я дам вам ставкой Каролину,
Посмейте молвить, что я скуп,
А вы хотя бы половину
Цены ее прекрасных губ.

Граф

Идет! Я ставлю трон Майорки
И мною собранную рать,
С которой, словно коршун зоркий,
Я царства б мог завоевать.
Как будет странно, страшно, сладко
К столу зеленому припасть
И знать, что эта вот десятка
Мне даст любовь иль вырвет власть.

Каролина

Скажите, вы такой богатый?
Тогда я рада слушать вас...

Граф

Увы, отцовский меч и латы —
Всё, что имею я сейчас.

Роялист

Ага, трудна дорога к раю!
Ну, будет, если вы не трус,
Молчите все, я начинаю.

(Мечет карты.)

Девятка, тройка, двойка, туз.

Берта

О, что ты делаешь, несчастный?
Как исполняешь свой обет?

Роялист

Восьмерка, дама и валет.

Берта

Как рог побед, как вестник чуда
Ты быть обязан... О, позволь
Мне увести тебя отсюда...

Роялист

Король, валет, опять король.

Берта

Бежим скорей, бежим со мною
Туда, где, голову подняв,
Орел кричит привет герою...

Роялист

Десятка ваша бита, граф.

Граф хватается за голову.

Каролина

Я этого не ожидала,
Так проиграть! какой позор!
О чем она ему шептала,
Орел и светоч, что за вздор?

Роялист

Ну полно, юноша, оправьтесь,
Ваш лоб в поту, ваш взор померк,
Вы завтра ж будете заправский
В дому нотариуса клерк,
Легко зачесывать височки,
Крестьянам письма сочинять,
Глазеть в окно хозяйской дочки,
Когда она ложится спать,
Писать стихи и на кларнете
Играть — завиднейший удел...

Граф выхватывает пистолет и стреляется.

Берта

А, вот он в огнезарном свете!

4. АКТЕОН

Одноактная пьеса в стихах

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Кадм, царь, строитель Фив.
Эхион, его слуга и друг.
Актеон, сын Кадма.
Агава, жена Эхиона.
Диана.
Крокале, Ранис, Хиале — нимфы Дианы.
Трое юношей, спутники Актеона.
Три пса, преследующие Актеона.

Место действия — долина Гаргафии, покрытая темным кипарисовым лесом. В глубине — пещера аркой. Направо — светлый источник бежит по зеленой лужайке. Наступает вечер.

Входят Кадм и Эхион.

Кадм

Сюда, Эхион, налево! Здесь
Вчера я выломал камень.
Выломал, но не весь.
Он был опутан корнями.

До ночи я не управился — стар!
Холодно было и сыро.
С единорогом лягался кентавр,
Блеяли в чаще сатиры.
А ты всё силен, драконий зуб,
Силен, как прежде, счастливый.
С тобой донесу я упрямый уступ
В наши юные Фивы.

Начинают ворочать камень.

Где же Агава?

Эхион

Жена?

Кадм

Да.

Эхион

Черные руки ломает дриадам.

Кадм

Рубит деревья?

Эхион

Рубит.

Кадм

Для храма?

Эхион

Для храма.

Кадм
(насмешливо)

А храм кому, мой старый дракон?

Эхион

Тебе, господин.

Кадм
(со смехом)

Нет.

Эхион

Ну, так не знаю.

Кадм

Нам не выломать камня.

Эхион

Выломать... с песней.

Кадм
(поет, выворачивая камень)

Отдай мне глыбу, земля! земля!
Я взнесу ее к небу, земля! земля!

И она будет в храме, земля! земля!
Бога чествовать с нами, земля! земля!
Я сказал, ты исполни, слышишь, земля?
Иль испробуешь молний Зевса, земля!
Туша проклятая, кит глухой,
Баба упрямая, ты не хочешь, земля?

Эхион

(поет тотчас вслед за Кадмом)

Белая кровь дракона, черное тело,
Господин приказал приняться за дело.
Зубы дракона, нас было много,
Мы дрались долго, и убито много.
Живые — люди, мертвые — камни,
Мы больше не будем драться.
Земля, помоги мне
Приподнять брата.

Камень поддается; работающие отирают пот и садятся отдыхать; входит Агава.

Агава

Здрасте, мужчины.

Эхион

Здравствуй, жена.

Кадм

Женщина, здравствуй.

Агава

Где же?
Мальчики? Актеон или Пентей?

Кадм

Их нет.

Агава
(насмешливо)

Всё те же.
Значит, на рынке Пентей
Дуракам диктует законы,
Значит, гоняют зверей
В долине псы Актеона.
А вам, старикам, - ничего,
Как только ломать эту гору!
Для вас дороже всего
Еще не построенный город.

Кадм
(с важностью)

Ты, женщина, нас не поймешь.

Агава

Может быть!
Но только и я целый день как в угаре.

(Таинственно)

Чтобы мальчикам было где время убить,
Построила я лупанарий.

Актеон

(кричит за сценой)

Сюда, товарищи, за этой чащей
Звучат людские голоса,
Они врываются всё чаще, чаще
В темно-дремучие мои леса.
О, я непрошеным носы отрежу,
Чтоб не распугивали дичь.
Скорей, товарищи, хватай...

(Входя, замечает присутствующих)

Я брежу.
Отец, простишь мне мой дерзкий клич?

Кадм

(недовольно)

Как, ты, Актеон? Но сегодня тебя я
Поставил следить за прокладкой канала,
А ты всё оставил, медведя гоняя.
Рабов разбежалось, должно быть, немало.

Актеон

(со смущением)

Отец, я виновен.

Кадм

(к нему и к вошедшим юношам)

Ну, полно, к работе!
Болтать будем после мы. Этот камень
На площадь Судилища вы снесете.

(насмешливо)

Даже вашими белыми руками.

Актеон
(подходя к камню)

О, боги, он грязен!

Эхион

Лягушка грязнее!

Актеон

И как он тяжел!

Агава

Мог бы быть тяжелее.

Актеон
(вопросительно)

Отец?

Кадм

Замолчи, он для храма.
Я вижу, как встанет он гордо и прямо.

Актеон

Нет, я его не понесу.
Довольно, лопнуло терпенье.
Я для охоты здесь, в лесу,
Не перетаскивать каменья.

Кадм

(спокойно)

Не хочешь?

Актеон

Нет.

Кадм

(еще спокойнее)

Так будь счастлив,
Как травы, может быть, как звери.

(С внезапной торжественностью.)

Но дух твой не создан по образу Фив,
Семибашенных, белых, будущих Фив,
И к богам тебе заперты двери!

Эхион

(Актеону)

Дитя, я многого не понимаю,
Но слушай, когда говорит господин...
...А я тебе рыжего львенка поймаю
В пещере, которую знаю один.

Агава

(Актеону, с другой стороны)

Скорее, ведь камень совсем не тяжелый,
Его бы, пожалуй, одна я снесла.
Тащи его в город... а город веселый,
Сирийских танцовщиц я там припасла.

Актеон отрицательно качает головой.

Кадм
(резко, Эхиону, указывая на камень)

Берись!

Эхион
(покорно, наклоняясь)

Берусь.

Актеон

Отец, прости,
Мне грустно, что такой ты сирый,
Но руки должен я блюсти
Для лука, девушек и лиры.
И разве надобен богам,
В их радостях разнообразных,
Тобою выстроенный храм
Из плит уродливых и грязных?!
За темной тучею Зевес
Блаженство вечное находит,
И громы, падая с небес,
На небо никогда не всходят.
Золотокудрый Аполлон
Блестит, великолепно-юный,
Но им не плуг изобретен,
А звонко плачущие струны.
А Геба розовая, Пан,
А синеглазая Паллада,
Они не любят наших стран,
И ничего им здесь не надо.
А если надо, то — родник,

Лепечущий темно и странно,
Павлина — Гебе и тростник,
Чтоб флейту вырезать, — для Пана.
Поверь, их знает только тот,
Кто знает лес, лучей отливы,
И бог вовеки не сойдет
В твои безрадостные Фивы.

Кадм, Эхион и Агава с трудом выносят камень.

Первый юноша

Вот здорово!

Второй юноша

Им так и надо.

Третий юноша

Какой ты умный, Актеон!
Так говорить — одна отрада.
Как жаль, что я не обучён.

Актеон

Идите, товарищи, в этот вечер
Мне хочется быть одному.
Мы славно охотились: до новой встречи!
Постойте, я вас обниму.

(обнимает их поочередно)

Первый юноша

Спать завалюсь.

Второй юноша

Напьюсь.

Третий юноша

Вот ловко:
И спать и пить — равно уныло.

(таинственно)

Агава, старая чертовка,
Здесь про танцовщиц говорила.

Актеон
(слегка хмурясь)

Идите же.

Юноши уходят. Актеон один.

Как хорошо вокруг!
Так синевато-бледен теплый воздух,
Так чудно-неожидан каждый звук,
Как будто он рождается на звездах.
Луна стоит безмолвно в вышине,
Исполнена девической тревоги,
И в голубой полощутся волне
Серебряные маленькие ноги.
Я вижу чуть открытый красный рот,
Мученье наше и отраду нашу,
И розовые груди... А живот
Похож на опрокинутую чашу.
Ни облачка... Она совсем одна
И кажется такою беззащитной,
Что отрок пробуждается от сна,
Неопытный еще, но любопытный.

Я лягу здесь, под этот мудрый вяз,
Ведь хоть молчит, но знает он о многом.
Я буду спать, не закрывая глаз,
И, может быть, проснусь наутро богом.

(ложится)

За сценой слышно, как перекликаются серебряные голоса охотящихся девушек.

Голоса охотниц

Аллали,
Аллали,
Кто вдали?
Это лань.
Аллали,
Аллали,
Стрелой повали,
На горло стань.
Аллали,
Аллали,
Псы повели,
Бежит, бежит...
...Теперь лежит,
Аллали,
В пыли.

Входит Диана в костюме охотницы, за нею нимфы.

Крокале

Кто всех усталей?

Ранис

Хиа́ле.

Хиале
(обиженно)

А косы у кого расплелись?

Крокале
(со смехом)

У Ранис.

Ранис

Ну да, но я первой увидела лань.

Хиале

А я повернула ее у платана.
О, если бы не я, то она...

Крокале

Перестань!
Открыла, настигла, убила Диана.

Диана
(медленно скандируя)

Время нам ноги омыть, расстегните ремни у сандалий,
Сбросьте легкую ткань с ваших измученных плеч.

Девушки начинают раздеваться.

Всех ты искусней, Ранис, распусти мне, пожалуйста, косы.
Простоволосой, как ты, в чистый войду я ручей.

Девушки помогают ей раздеваться и болтают между собой.

Ранис

Я встретила Ио. Бедняжка!
Бежит, а оса над ней.

Крокале

Быть Зевсом любимой — тяжко.

Хиале
(со вздохом)

А Марсом — еще тяжелей.

Ранис
(недоверчиво)

Как, Марс тебя любит?

Хиале

В трущобы
За мной он зашел далеко.

Ранис и Крокале
(с интересом)

Настиг?

Хиале
(скромно)

Нет, конечно.

Крокале

Еще бы,
Сознаться всем нелегко.

В это время Актеон поднимается, протягивает руки к Диане и говорит восторженно, как в бреду.

Актеон

Я знал, что она придет,
Я знал, что я тоже бог.
И мне лишь губ этих мед.
Иного я пить не мог.
И мне снега этих рук,
Алмазы светлых очей,
И мне этот сладкий звук
Ее неспешных речей.
Отец мой не смертный... Мать,
Наверно, любил Зевес,
И сыну решил он дать
Женой усладу небес.
Большие звезды горят.
Земная печаль — как дым.
Я знаю, я стал крылат,
Мой лук, он стал золотым.

Поднимает свой лук, тот ломается и падает с сухим треском. Актеон смотрит на него с удивлением.

Крокале

Подруги, человек!

Ранис

Скорей,
Стеною станем вкруг богини
И бедной наготой своей
Прикроем вечные святыни.

Крокале

Дерзкий!

Хиале

Я изнемогаю,
От стыда горя...
Кто это?

Ранис

Его я знаю.
Кадма сын, царя.

Диана

Нет, ты ошиблась, Ранис, то не сын благородного Кадма.
Смертный не может зреть светлой моей наготы.

(К Актеону.)

Будь, чем ты должен быть!

Актеон откидывается, и, когда выпрямляется, видно, что у него голова оленя.

Успокойтесь, смотрите, подруги,
Это — добыча стрелы, это — пугливый олень.

Исчезает вместе с нимфами.

Актеон
(один, озирается чутко и неловко)

Кажется, здесь были люди.
А какая вкусная трава,
Какая холодная вода.
Мне хочется здесь пастись.
Но что я говорю?
Я человек, я Актеон...
Нет, я олень, только олень,
Иль это сонные чары?

Появляются странные существа с собачьими головами. Актеон мечется в ужасе, они набегают на него.

Первый
(вкрадчиво и зловеще)

Ты помнишь пламенные губы?
Перед тобой они, гляди,
Прильни, целуй, кусай их грубо...

Актеон

О, пощади, о, пощади!

Второй
(так же)

Ты помнишь грудь, как плод созрелый?
Перед тобой она, гляди,
Сожми ее рукою смелой...

Актеон

О, пощади, о, пощади!

Третий
(так же)

Ты помнишь ослабевший пояс?
Перед тобою он, гляди.
Сорви его, не беспокоясь...

Актеон

О, пощади, о, пощади!

Все трое
(вместе)

Беги, сок жил твоих отравлен,
Но ты склоняешься, дрожишь,
Ты нашей воле предоставлен
И никуда не убежишь.

Актеон мечется еще немного, потом падает, остальные разбегаются. Немного погодя входят Эхион и Агава.

Агава
(зовет)

Сыночек, сыночек, иди с нами,
В доме тепло, а здесь сыро.

(Замечает лежащего, наклоняется к нему и отшатывается.)

А сыночек-то в шерсти и с рогами,
Хуже самого последнего сатира.

Занавес



П.В. Кузнецов. Иллюстрация к пьесе «Дети Аллаха».
(Аполлон. 1917. № 6—7)

5. ДИТЯ АЛЛАХА

Арабская сказка в трех картинах

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Дервиш.
Пери.
Юноша.
Раб.
Бедуин.
Искандер.
Калиф.
Астролог.
Кади.
Шейх.
Сын Калифа.
Пират.
1-й евнух.
2-й евнух.
Синдбад.
Глашатай.
Гафиз.
Эль-Анка, крылатая девушка.
Ангел смерти.
Единорог.
Три коня.
Верблюды.
Птицы.
Сокол.
Гепарды.

Картина первая

Пустыня. Закат солнца.

Дервиш
(молится)

Благословен Аллах, создавший
Солнцеворот с зимой и летом

И в мраке ночи указавший
Пути планетам и кометам.
Как блещет звездная дорога,
Где для проворного Стрельца
Он выпускает Козерога,
Овна и тучного Тельца!
Велик Аллах, создавший сушу
И океан вокруг создавший,
Мою колеблемую душу
Соблазнами не искушавший.
Я стар, я беден, я незнатен,
Но я люблю тебя, Аллах,
И мне не виден, мне невнятен
Мир, утопающий в грехах.

Пери
(входит)

Ты — дервиш, первый в нашей вере?
Ты сыплешь мудрость, как цветы?

Дервиш

А ты кто, девушка?

Пери

Я — пери.

Дервиш

Небесная, откуда ты?

Пери

Я, пролетая лётом птицы
За самой дальней из планет,
Нашла подкову кобылицы,
Которой правил Магомет.

Дервиш

Стопы твои за то целую!
Да будет жизнь твоя светла!

Пери

Я ту подкову золотую
Аллаху верно отнесла
И так сказала: «Я упрямо,
Творец, молю у ног Твоих —
Пусти меня к сынам Адама,
Стать милой лучшего из них».
И сделал Он меня свободной,
Но, чтобы не ошиблась я,
Дана звездою путеводной
Мне мудрость дивная твоя.
Все семь небес и все четыре
Стихии ведомы тебе:
Скажи, кто первый в этом мире,
Да вверюсь я его судьбе.

Дервиш

Дитя мое, молю, не требуй
Уроков мудрости моей:
Я предался душою небу,
Бегу мятущихся людей.

Но я тебе, ребенку Бога, —
Да славится Его лицо! —
Дам белого единорога
И Соломоново кольцо.
Они — плоды моих молений,
Я в новолунье их достал
Ценою многих искушений,
Смотря в магический кристалл.
Покорный только чистой деве
И сам небесной чистоты,
Единорог ужасен в гневе
Для недостойных красоты.
Кольцо с молитвою Господней
На палец милому надень,
И если слаб он, в преисподней
Еще одна заплачет тень.
Теперь прощай, но знай — повсюду
Я счастья твоего кузнец.

Пери

Твоих щедрот я не забуду,
Благодарю тебя, отец.

Дервиш передает единорога и кольцо, сам удаляется; проходят верблюды, на одном сидит юноша, рядом идет раб.

Юноша

Как я пустыню ненавижу,
Пески, миражи и бурьян!

Раб

Ты видишь девушку?

Юноша

Я вижу,
Остановите караван.
Скорей несите винограду,
Щербет и фиников в меду!
О, девушка, я шел к Багдаду
И, видишь, больше не иду.

Пери

Ты — лучший из сынов Адама?

Юноша

О да, для неги и любви.
Взгляни на взор, смотрящий прямо,
На губы красные мои.

Пери

Ты царь?

Юноша

Для девушек.

Пери

Ты воин?

Юноша

Когда сражаюсь с бурдюком.

Пери

Певец, быть может?

Юноша

Я достоин,
Клянусь, назваться и певцом.
Ведь лютня дочери эмира,
Свирель пастушки молодой,
Гречанки золотая лира
Звучат, взволнованные мной.
От Басры до Бени-Алема,
Поверь, ты не найдешь гарема,
Где не вздыхали бы с тоскою
О ночи сладостной со мною.
Я знаю головокруженье,
Какое дарит наслажденье
Между собой переплетенным
И очарованным влюбленным.
И знаю я слова нежнее,
Чем ветер в розовой аллее,
Слова нежданней и чудесней
Ручья и соловьиной песни.
Твои беспомощные руки,
Пугливые, как серна, очи,
Я знаю, ищут сладкой муки,
Хотят безмолвия и ночи.

Раб

Прикажешь приготовить ложе?

Пери

Любовь, так вот она любовь!

Юноша

Ответь мне, милая, ну, что же?

(Рабу.)

Дурак, конечно приготовь!

Пери

Как в сердце усмирить тревогу?
Мне кажется, что я люблю...
Я белому единорогу
Передаю судьбу мою.

Единорог убивает юношу.

Юноша
(умирая)

Жестокая, я умираю!
И странный звон, и всё в огне...
Уйди, тебя я проклинаю!
Леила нежная, ко мне...

Пери

Что стало с ним? Недвижно тело,
Глаза погасли, кровь течет...
Ах, этого ли я хотела?
Я думала ль, что он умрет?

Раб уносит труп; появляется бедуин на коне.

Бедуин

Я слышал запах свежей крови,
И я погнал сюда коня.

О, нет судьбы моей суровей!
Сражались здесь — и без меня.
Где бой был, девушка?

Пери

Ты воин?

Бедуин

Война — единый мой закон.

Пери
(про себя)

Быть может, он меня достоин:
Он горд, отважен и силен.

Бедуин

Не ты ль была добычей боя?
О, если так, то ты моя!
По праву первого героя
Тобой владею ныне я.

Пери

Ты с девой грубым быть не можешь,
И честным брак да будет наш.
Какой ты выкуп мне предложишь,
Какой подарок брачный дашь?

Бедуин

Дам славу. Слаще жизни слава
На многолюдных площадях,

Когда проходишь величаво
И все склоняются во прах.
Иль в бездне аравийской ночи,
Когда раздастся львиный рев,
И ты на льва поднимешь очи,
И очи вдруг опустит лев.
Я словно царь! Где захочу я,
Там и раскину свой шатер,
В садах эмировых ночуя
И на вершинах диких гор.
Ко мне приходят бедуины,
Бойцы, какими горд Багдад,
Ужасные приходят джинны...
И меч мой пьет, и меч мой рад.

Пери

А если вдруг архангел Божий
За мной иль за тобой придет,
Как защитишься ты?

Бедуин

Он тоже
Окровавленный упадет.

Появляется Искандер.

Искандер

Хвастливый воин попугаю
Подобен. Я сильнее был,
А больше глаз не поднимаю,
И это сделал Азраил.

Пери

Мне страшно.

Бедуин

Кто ты, тень?

Искандер

Искандер
Меня зовет твоя страна,
Но ведают об Александре
И западные племена.
Дана мне тихая могила
И горестное торжество,
Но смертный сон мой возмутило
Твое пустое хвастовство.
Иди, смотри, как убивают
Ничтожных древние бойцы.

Бедуин

Я посмотрю, как умирают
Второю смертью мертвецы.

Бьются. Бедуин падает.

Пери

Ты — первый в мире?

Искандер

Данник мрака,
Последний я, как он теперь.

В грязи живущая собака
Нас двух достойнее, поверь.

Уходит, унося труп.

Пери

Он только что был солнцем страсти,
И вот его уносят тело...
Ужели вестницей несчастий
Я в этот странный мир слетела?..

Появляется охота: пролетают сокола, пробегают гепарды, выезжают калиф и астролог.

Калиф

Не ты ли — лебедь, за которой
Мои помчались сокола,
И не тебя ль гепардов свора,
Как серну, бешено гнала?
Нет, ты прекрасней серн проворных
И величавей лебедей
Под мягкими волнами черных,
Разбросанных твоих кудрей.

Астролог

Мне благосклонная планета,
О пери, сан открыла твой.
Но встань: потомок Магомета,
Калиф, беседует с тобой.

Пери

Ты — первый в мире?

Калиф

Цвет рубина,
Не первым быть бы я не мог:
Ведь тем, кто лучше господина,
Приносят шелковый шнурок.

Астролог

Созвездья утверждают явно,
Что солнце мира — наш калиф.

Калиф

Мой добрый астролог исправно
Мне льстит, подарок получив.
Но правда, блеск моей печати
Дарует смерть и торжество.
Таких богатств, красавиц, рати,
Я знаю, нет ни у кого.
А ты подобна изумруду,
И я люблю тебя одну,
Дочь дяди моего забуду,
Диван, охоту и войну.
Мы будем слушать ветер горный
С высоких каменных террас,
Смотреть на город, нам покорный,
На мир, живущий ради нас.

Пери

Не надо больше испытаний!
Калифа я не погублю.

Калиф

Что говоришь ты, дочь желаний?

Пери

Я повинуюсь и люблю.

Появляется единорог.

Астролог

О звезды, я боюсь!

Калиф

Что это?

Пери

Уйди, ужасный зверь, не тронь!

Единорог склоняется перед конем калифа.

Астролог

От кобылицы Магомета
Калифа происходит конь.

Калиф

Дай губы, милая! Как розы
Шираза, твой пылает рот.
Дай руки белые, как козы
Памирских снеговых высот.



П.В. Кузнецов. Иллюстрация к пьесе «Дети Аллаха».
(Аполлон. 1917. № 6—7)

Но что? Сапфир огромный, цельный
Сияет, вправленный в кольцо…

Пери

Молчи! Кольцо мое смертельно!
Не смей смотреть, закрой лицо!
Мне дервиш дал его сегодня,
Промолвив: «Милому надень,
И если слаб он, в преисподней
Еще одна заплачет тень».

Калиф

Надень кольцо мне.

Пери

Умоляю,
Что будет, если ты умрешь?

Астролог

Планеты…

Калиф

Я повелеваю!

Пери

Старик, быть может, молвил ложь…

(Передает кольцо калифу; тот падает.)

И он, и он — во тьме безмерной…
Нет, встань, ты должен, я хочу…

Астролог

Я от наследника наверно
Подарок новый получу.

(Уносит труп.)

Пери

Я в этот мир сошла для плена
Сладчайшего любви земной,
А смерть, как злобная гиена,
Повсюду крадется за мной.
Надежда, мысль о наслажденье —
Всё обмануло, всё ушло...
О, только б заслужить прощенье
мне за содеянное зло,
Чтоб, возвратясь в сады Аллаха,
Не говорить, краснея, ложь...

Дервиш
(входя)

Вставай, иди за мной без страха,
Ты всё поймешь и всё найдешь.

Картина вторая

Улица Багдада. На заднем плане терраса дворца.
Входят пери и дервиш.

Пери

Устала я. Вожатый строгий,
Не это ли конец пути?

Мои израненные ноги
Не в силах далее идти.

Дервиш

Ты пожелала искупленья,
Перед грехом своим дрожа,
И каждое твое веленье
Твой раб исполнит, госпожа.
О бедная, тебя я выдам
Твоим безжалостным врагам,
Их оскорбленьям, их обидам,
На муку горькую и срам.

Проходят старуха и кади.

Старуха

Привет тебе, мой добрый кади.

Кади

Привет ответный.

Старуха

Говорят,
Что скоро будет здесь, в Багдаде,
Великолепнейший Синдбад;
С ним двести золоченых барок,
Каких еще не видел мир.

Кади

Он, верно, кади даст подарок!

Старуха

А я пойду к нему на пир.

Дервиш
(старухе)

О, госпожа моя, слетела
Печаль на блеск твоих седин.
Как птица хищная.

Старуха

В чем дело?

Дервиш

Твой нежный, твой прекрасный сын...

Старуха

Его нашли в чужом гареме,
Побили? Как довольна я!
Он издевался надо всеми...

Дервиш

Он умер, госпожа моя.

Старуха

Ты шутишь, дервиш, я не верю!

Дервиш

Он шел к Багдаду и в пути
Пустынному попался зверю...
Никто не мог его спасти.

Старуха

А караван?

Дервиш

Его умелый
Слуга до города довел.

Старуха

И все верблюды целы?

Дервиш

Целы.

Старуха

Ну, слава... Нет! О, бездна зол!
Мой сын, он так любил фисташки
И франкских молодых рабынь!
Ты не привез его рубашки,
Пучка травы из тех пустынь?

Кади

Не плачь так громко, Бога ради,
Подумай, караван твой цел,
И ты цела.

Старуха

О добрый кади,
Ты мудрость взял себе в удел.
Но как я буду одинокой
В расцвете сорока трех лет?
Мой муж — больной и кривобокий,
И стар, как время, наш сосед.
У одного видны все ребра,
Другой мешка с овсом тучней...
Когда не ты, мой кади добрый,
То я останусь без детей.
Ты крепок, как орешек твердый...

Кади
(отступая)

О нет! Я много перенес.

Старуха

Как роза, пышет нос твой гордый...

Кади
(отступая)

Мой нос — обыкновенный нос.

Старуха

Я хороша?

Кади
(отступая)

Была когда-то.

Старуха

И взор мой светится.

Кади
(отступая)

Бог с ним!

Старуха

О кади, кади, я богата...

Кади
(останавливается)

Мы после переговорим.

Дервиш

О мертвом вспомни, дочь позора!
Святая месть зовет теперь.
(Указывая на пери.)
Ты видишь девушку, которой
Повиновался дикий зверь.

Старуха

Как, и она теперь в Багдаде
И не боится никого?
Хватай ее, мой добрый кади,
Убийцу сына моего!

Кади

Страшна злодейке будет кара,
Клянусь моею бородой:
Пятьсот три палочных удара,
(В сторону.)
А перед казнью ночь со мной.

Появляется шейх.

Дервиш

Почтенный шейх, откинь суровость,
Склони ко мне твой важный взгляд!
Печальную ты знаешь новость
О том, как твой скончался брат?

Шейх

Что говоришь ты, вестник горя?
Мой брат, могучий бедуин...

Дервиш

Его зарезал, с ним заспоря,
Какой-то странный паладин.

Шейх

Пускай его проказа сгложет!
Нет, я сперва его убью...

Дервиш

Почтенный шейх, никто не может
С ним, сильным, справиться в бою

Шейх

Ответь, я вне себя от гнева,
Чьего он рода, кто такой?

Дервиш

Его рукой владела дева,
Стоящая перед тобой.

Шейх

О месть! О кровь! О духи ночи!
Я разъяренный лев, я слон!
Но что? Мои не видят очи,
Я черным гневом ослеплен...

Дервиш

Вон там. Ее уводит кади.

Шейх

А, нет! Отмщенье только мне!
Пусти, собака!

Кади

Мы в Багдаде,
А не в разбойничьей стране.

Шейх

Я — шейх пустыни и не смею
С тобою, с жирным, говорить!
(Бьет его.)

Кади и старуха убегают.

Но что я буду делать с нею?
Я не могу ее убить.
На шею девушек прекрасных
Не опускаются мечи.

Дервиш

Почтенный шейх, оплот несчастных,
Позволь сказать мне...

Шейх

Замолчи!
Ты, девушка... Молчит... И ясно,
И нежно смотрит, как любовь...
Ответь!.. Нема... Она прекрасна,
Но между нами встала кровь.
Я и люблю, и ненавижу,
И замираю от стыда.

Дервиш

О, господин мой!

Появляется пират.

Шейх

Что я вижу?
Пират Али! Спеши сюда!
Привет тебе, товарищ старый,
Купи невольницу мою.

Пират

Полны невольниц все базары,
Но сто червонцев я даю.

Шейх

Четыреста. Она из рода
Высокого, наверняка.

Пират

Ах, мало ценится порода
Рабыни или бедняка.
Я не Синдбад, отец богатства,
Что возвращается сюда,
Я беден.

Шейх

Ну, во имя братства,
Бери за триста.

Пират

Двести, да.

Шейх

О, блеск грудей молочно-белых,
О, тяжесть бедер молодых!

Пират

На итальянских каравеллах
Я находил и не таких.

Шейх

Но там ты дрался.

Пират

Что мне драка?
Так, удовольствие одно,
Зато всё даром.

Шейх

Духи мрака!
Бери за двести, всё равно.

Сын калифа появляется на террасе.

Дервиш

О повелитель правоверных,
Я падаю к твоим ногам.

Сын калифа

Да ты святой не из примерных,
Коль странствуешь по городам.

Дервиш

О, горе!

Сын калифа

Где? Скажи мне прямо!
Мука на рынке дорога?

Иль городскому каймакаму
Друзья наставили рога?

Дервиш

Ты шутишь, светлый!

Сын калифа

Иль жениться
На склоне лет задумал ты
И не найдешь нигде девицы
Тебя достойной красоты?

Дервиш

Калиф, отец твой...

Сын калифа

Знаю, знаю!
Я роздал треть моей казны
За эту весть.

Дервиш

Я продолжаю,
Внимать и сильные должны.

Сын калифа

Как алчны эти астрологи,
Шуты, монахи, мудрецы!
Чревовещатели и йоги —
Такие скучные глупцы!

Дервиш

Убийца кто?

Сын калифа

Не всё равно ли?
Кольцо.

Дервиш

Как речь твоя грешна!
Кольцо — пособник и не боле,
Кольцом владела вот она.

Сын калифа

С ней важный шейх, моряк почтенный,
Она — их, кажется, раба.
Ты палок хочешь, о смиренный,
Или позорного столба?

Дервиш

Ее готов продать пирату
Разбойник старый, бедуин,
А власть и право на расплату,
Калиф, имеешь ты один.

Сын калифа

Ну, хорошо, я рассердился.
Хотя в Багдаде говорят,
Я гневен, что не возвратился
До этих пор мой друг, Синдбад.

Эй, кто там! Евнухи! Бегите,
Ведите девушку сюда,
Кто с ней, тех на кол, да смотрите
Вы ей не сделайте вреда.

Два евнуха сбегают с террасы.

Пират

Как, стража? Я на днях фелуку
Разбил у этого дворца.
Бежим скорей!

Шейх

Товарищ, руку!
И я вчера убил купца.

Убегают.

Стража уводит пери.

Дервиш

Как я приду к небесной двери
И что скажу Царю Высот,
Когда мне вверенная пери
Позорной смертию умрет?

(К сыну калифа.)

Скажи, что сделаешь ты с нею,
Не слишком будешь ли суров?

Сын калифа

Дам ожерелье ей на шею
Из розоватых жемчугов.

Дам камень, вынесенный грифом
С алмазных россыпей луны.
Из-за нее я стал калифом
И господином всей страны.

Дервиш

Как добр ты!

Сын калифа

Но, в пример народу,
Мой суд и благ и справедлив:
Ее тотчас же бросят в воду,
И будет отомщен калиф.

Скрывается.
Появляется Синдбад.

Синдбад

Уж год, как, родину покинув,
Я с песней обошел моря,
И полон мой корабль рубинов,
Даров цейлонского царя.
Я был вельможею Непала,
Убил морского старика,
И Птицу Рок во тьме поймала
Искусная моя рука.
Я торговал за облаками
И в океанской глубине,
Где люди с рыбьими хвостами,
Как божеству, молились мне.
Далеко за полярным кругом,
В пещере джиннов ледяной

Проклятый Эблис был мне другом,
А джиннша страшная — женой.
О, камни белого Багдада!
О, сладкий запах чеснока!
Смеются губы, сердце радо,
Для всех щедра моя рука.

Евнухи выводят пери; появляется глашатай.

Глашатай

Привет вам, граждане Багдада,
Синдбад вернулся наконец!
Идите все на пир Синдбада
Во вновь отстроенный дворец!

(Уходит.)

1-й евнух

Брось девушку, идем, приятель!

2-й евнух

Боюсь калифа, не пойду!

1-й евнух

А птичьи головы в томате,
А бадиджаны, рис в меду!

(Убегает.)

Пробегают кади и старуха.

Кади

Он мечет пригоршни рубинов
В толпящийся кругом народ.

Старуха

С тобой привез он исполинов,
Один особенно урод.

Пробегают; появляются шейх и пират.

Пират

Идти к Синдбаду! Что он мелет?
А стража, судьи!

Шейх

Всё равно!
Скорей! Там всех рабынь поделят
И выпьют лучшее вино.

Уходят.

Появляются сын калифа и астролог.

Сын калифа

К Синдбаду! Ах, с его рассказом
Сравнится ль болтовня твоя?

Астролог

Я просветлю вином мой разум.

Проходят.

2-й евнух

Пожалуй, побегу и я.

(Убегает.)

Дервиш

Они забыли отомщенье,
Непостоянны и во зле.
Скажи, какое искупленье
Найдешь ты, пери, на земле?

Пери

Печаль земная быстротечна
И улетает, словно дым,
Но мертвецы томятся вечно
Под тяжким сводом гробовым.

Картина третья

Сад Гафиза. Утро. Купы роз и жасминов. Большие птицы.

Гафиз

Великий Хизр, отец садов,
В одеждах, как листва, зеленых,
Хранитель звонких родников,
Цветов и трав на пестрых склонах,
На мутно-белых небесах
Раскинул огненную ризу...
Вот солнце! И судил Аллах
О солнце ликовать Гафизу.



П.В. Кузнецов. Иллюстрация к пьесе «Дети Аллаха”.
(Аполлон. 1917. № 6—7)

Сюда, Коралловая Сеть,
Цветок Граната, Блеск Зарницы,
Дух Мускуса, я буду петь,
А вы мне отвечайте, птицы.

(Поет.)

Фазанокрылый знойный шар
Зажег пожар в небесных долах.

Птицы

Мудрец живет в тени чинар,
Лаская отроков веселых.

Гафиз

Зажег пожар в небесных долах
Царь пурпурный и золотой.

Птицы

Лаская отроков веселых,
Мудрец подъемлет кубок свой.

Гафиз

Царь пурпурный и золотой
Описан в чашечках тюльпанов.

Птицы

Мудрец подъемлет кубок свой,
Ответный слыша звон стаканов.

Гафиз

Описан в чашечках тюльпанов
Его надир, его зенит.

Птицы

Ответный слыша звон стаканов,
Мудрец поет и говорит.

Гафиз

Его надир, его зенит
Собой граничит воздух тонкий.

Птицы

Мудрец поет и говорит,
Смеется, внемлет лютне звонкой.

Гафиз

Собой граничит воздух тонкий,
Сгорает солнце-серафим.

Птицы

Смеется, внемлет лютне звонкой,
Нагая дева перед ним.

Гафиз

Сгорает солнце-серафим
Для верного, для иноверца.

Птицы

Нагая дева перед ним,

Его обрадовано сердце.

Гафиз

Для верного, для иноверца
Шумит спасительный пожар.

Птицы

Его обрадовано сердце,
Фазанокрылый знойный шар.

Входят пери и дервиш.

Пери

Не это ль рай для чистых душ,
Заветные Господни кущи?
Кто этот величавый муж,
Так изумительно поющий?
Как кудри черные сплелись
С гирляндой роз багрово-красных!

Дервиш

Пчела Шираза, князь Гафиз,
Наставник юных и прекрасных.

Пери

О дервиш, убежим скорей,
К чему мне радость этой встречи,
Когда я бремя трех смертей
На слабые взвалила плечи
И три ужасные лица

Мне усмехаются из гроба?

Дервиш

Аллах — защитник пришлеца.

Гафиз
(оборачивается)

Входите и садитесь оба.
Ты плачешь, девушка? О чем?
В саду Гафиза слез не надо,
И ты озарена лучом,
Как розы и жасмины сада.
Я тоже дервиш, но давно
Я изменил свое служенье:
Мои дары Творцу — вино,
Молитвы — песнь о наслажденье.

Дервиш

О Сердце Веры, князь Гафиз,
Ты видишь пери пред собою
Она сошла из рая вниз,
Стать лучшего из нас женою.
И трое сильных, молодых
Из-за нее лежат в могиле.
Раскаянье и скорбь за них.
Ей в сердце когти запустили.
Я твердо знаю, что помочь
Лишь ты, Язык Чудес, ей можешь.
Пускай меня покроет ночь,
Когда и ты ей не поможешь.

Гафиз

Кого же первым увела
Смерть в переходы лабиринта?

Пери

Красавца с голосом орла,
С лицом нежнее гиацинта.

Гафиз
(читает заклинание)

Крыло лучей, в стекло ночей
Ударь, ударь, стекло, разбейся!
Алмазный свет, сапфирный свет
И свет рубиновый, развейся!
Я фениксом, я птицей Рок,
Я алконостом вещим кличу:
Отдай мне юношу-цветок,
О ночь, отдай свою добычу!

Появляется юноша с крылатой девушкой Эль-Анка.

Юноша

Никто не разлучит нас двух,
Эль-Анка, дева-совершенство!

(К Гафизу.)

Напрасно ты мой вырвал дух
Из белоснежных рук блаженства.

Гафиз

Блаженство мыслимо ль в ночи?

Юноша

Такие там пылают светы,

Колеса пламени, лучи,
Каких не ведают поэты.

Гафиз

Быть может, ты теперь в раю?

Юноша

Не счесть обителей Господних,
И душу радуют мою
Восторги дальних преисподних.

Гафиз
(указывая на пери)

Скажи, о ней жалеешь ты?

Юноша

Могу ль тебе я не дивиться?
Ведь не сравнятся и цветы
С моею новою царицей.
Эль-Анка, девушка глубин,
Пускай увидят чужестранцы
В лучах сверкающий рубин,
Твои пленительные танцы.

Эль-Анка танцует.

Пери

Меня прощаешь ты?

Юноша

За что?
За то, что мир мой дивно светел?
За то, что из земных никто
Такую девушку не встретил?
Одна есть просьба у меня:
Проси умильно и приятно,
Чтоб в область белого огня
Гафиз пустил меня обратно.

Пери

Пусти его.

Гафиз

Иди.

Юноша и Эль-Анка уходят.

Один,
Сама ты видела, доволен.

Пери

Увы! Свирепый бедуин
В аду и мукой ада болен.

Гафиз
(читает заклинание)

Пади расплавленным свинцом,
Моя отточенная воля,
В страну, забытую Творцом,
На льдистое ночное поле!
Пройди его, иди туда,
Где опрокинулась долина,

Иди и приведи сюда
Неистового бедуина!

Появляется бедуин.

Бедуин

Мне душно, обессилен я
Напором воздуха земного,
Закон иного бытия
Волшебное разбило слово.

Гафиз

Откуда ты, о страх теней?

Бедуин

Я в черной пропасти блуждаю,
Рогатых львов, крылатых змей,
Орлов железных поражаю.
Они спускаются с высот,
Необычайны и ужасны.
И кровь зеленая течет,
Она пьянее крови красной.

Гафиз

Скажи, печальны мертвецы?
Земную радость любит всякий.

Бедуин

И яростней меня бойцы
Скитаются в том страшном мраке.
Я зрел хромца Тимура там,
Немврода в шкуре леопарда,

Масрура, равного царям,
И Сердце Львиное, Ричарда.
Как рок я выбрал бы иной?
Нет, мне мила моя обитель,
И сам Искандер там со мной,
Мой господин и победитель.

Пери

А я? Скажи, что делать мне?
Как исцелиться от печали?

Бедуин

Живи, чтобы во всей стране
О подвигах моих узнали.
Прекрасна жизнь моя была,
А смерть светла и величава,
Чтобы моя везде прошла,
Как знамена Омара, слава.

(Скрывается.)

Гафиз

Ты видишь, и второй счастлив,
Он не расстанется с могилой.

Пери

А третий, благостный калиф,
Лишенный царства с жизнью милой?

Гафиз
(читает заклинание)

Живое слово, устремись
Туда, где зарожденье слова,
Ни внутрь, ни вглубь, ни вширь, а ввысь
Ты, сила старая, за новой!
Как молния летит на кедр,
Как гриф бросается на грифа,
Пускай из звездно-синих недр
Сойдет на землю дух калифа!

Появляется ангел.

Как! Ангел смерти!

Пери

Брат святой!

Гафиз

Земля, простись с твоим поэтом!

Ангел

Я прихожу не за тобой,
Я — вестник, посланный с ответом.
Ты дух калифа вызвать мнил;
Его ничто не беспокоит,
Источник райский Эльзебил
Забвеньем мира сердце поит.
Он отдыхает на луне,
Вдыхает звезд благоуханье,
Над ним в слепящей вышине
Немолчны клики и бряцанья.
Неслыханное торжество
Вкушает в небе дух-скиталец,
Аллах поставил на него

Своей ноги четвертый палец.
О нет, он не придет на зов,
Его он даже не услышит.
Я рек. Собранье мудрецов
Пускай слова мои запишет.
Сестра, облекшаяся в плоть,
Их распевать заставь поэта,
Чтоб знали люди, как Господь
Взыскал потомка Магомета.

(Скрывается.)

Пери

Как кров приветный кипарис
Дарует птице перелетной,
Так и меня, о князь Гафиз,
Ты снова сделал беззаботной.
Ты петь меня научишь. Пусть
Я новые узнаю песни!
Пленительно взывает грусть,
Но радость говорит чудесней.

Гафиз

Глазами, полными огня,
Я в сердце сладостно ужален.
О пери, пожалей меня,
Я счастлив был, а стал печален.

(Поет.)

Твои глаза, как два агата, пери!
Твои уста красней граната, пери!
Прекрасней нет от древнего Китая
До западного калифата пери.

Я первый в мире, и в садах Эдема
Меня любила ты когда-то, пери.
Но ты бледна, молчишь, не смотришь, разве
Любовью больше не богата пери?
За мудрость, за стихи его, Гафизу
Ужель дана не будет плата — пери?
Блаженство с нею всех блаженств желанней,
И горше всех утрат утрата пери.
Но я не дерзкий нищий, я влюбленный,
Что скажешь, то исполню свято, пери.

Пери
(поет)

Зачем печально так поет Гафиз?
Иль даром мудрецом слывет Гафиз?
Какую девушку не опьянит
Твоих речей сладчайший мед, Гафиз?
Бледна ли я? И ангелы бледны,
Когда по струнам лютни бьет Гафиз.
Молчу? Молчат смущенные уста,
А сердце громче бурных вод, Гафиз.
Я не смотрю? Но солнце ли слепит,
Как тайн язык, чудес оплот, Гафиз?
Средь райских радостей, средь мук земли
Я знала — этот час придет, Гафиз.
Перед тобой стоит твоя раба,
Веди ее под твой намет, Гафиз.

Дервиш

Постой, перед моим Творцом
Я нерадивым не предстану,
Единорогом и кольцом
Тебя испытывать я стану.
Тогда лишь я увижу сам,

Что ни единый не сравнится
С тобой...

Гафиз

Какой ужасный гам
Вдруг подняли смешные птицы!

Подлетает *птица*.

Ты что, Гранатовый Цветок?

Птица

Гафиз, в Аллахе просиявший,
Вернулся твой единорог,
Три дня тому назад пропавший.
И он вступает на крыльцо,
Неся на золоченом роге
То Соломоново кольцо,
Что ты хранил в своем чертоге.

Гафиз

Я рад, я всё о нем скучал.
Пусть не боится он расплаты.
К тому же он кольцо достал,
Потерянное мной когда-то.
Но тише, будет торжества!

(К дервишу.)

Ты говорил об испытанье,
Отец?

Дервиш

Забудь мои слова.

Целую след твой на прощанье.

(Уходит.)

Гафиз

(к пери)

Ты словно слиток золотой,
Расплавленный в шумящих горнах,
И грудь под легкой пеленой
Свежее пены речек горных.
Твои глаза блестят, губя,
Твое дыханье слаще нарда...

Пери

Ты телу, ждущему тебя,
Страшнее льва и леопарда.
Для бледных губ ужасен ты,
Ты весь, как меч, разящий с силой,
Ты пламя, жгущее цветы,
И ты возьмешь меня, о милый!

Занавес

6. ГОНДЛА

Драматическая поэма в четырех действиях

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Старый конунг, один из исландских властителей.

Снорре, Груббе — его ярлы.

Лаге, сын Гер-Педера, Ахти — молодые исландцы.

Гондла, ирландский королевич на воспитании у конунга.

Лера, она же Лаик, знатная исландская девушка.

Вождь ирландского отряда.

Ирландские воины.

Рабы.

Действие происходит в Исландии в IX веке.

Вместо предисловия

I

В Исландии, на этом далеком северном острове, принадлежащем скорее Новому, чем Старому Свету, столкнулись в IX веке две оригинальные, нам одинаково чуждые культуры — норманнская и кельтская. Там, почти под Северным Полярным кругом, встретились скандинавские воины-викинги и ирландские монахи-отшельники, одни

вооруженные мечом и боевым топором, другие — монашеским посохом и священною книгою. Эта случайная встреча предопределила, казалось, всю дальнейшую историю острова: историю духовной борьбы меча с Евангелием, которое переродило могучих морских королей IX века в мирных собирателей гагачьего пуха, рыболовов и пастухов наших дней.

С.Н. Сыромятников

II

Первобытный германец возмущает нас своею беспредметной грубостью, этой любовью ко злу, которая делает его умным и сильным только для ненависти и вреда. Богатырь кельтский, напротив, в своих странных уклонениях всегда руководился привычками благоволения и живого сочувствия к слабым. Это чувство — одно из самых глубоких у народов кельтских: они имели жалость даже к самому Иуде...

Ренан

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Широкий полутемный коридор рядом с пиршественной залой; несколько окон и дверь в спальню Леры. Поздно.

Сцена первая

Конунг, Снорре, Груббе, Лаге, Ахти выходят из пиршественной залы.

Конунг

Выпит досуха кубок венчальный,
Съеден дочиста свадебный бык,

Отчего ж вы сидели печальны
На торжественном пире владык?
Снорре, Груббе, полярные волки,
Лаге, Ахти, волчата мои,
Что за странные слышал я толки
Пред лицом венценосной любви?
Вы шептались о клятве, о мести,
О короне с чужой головы,
О Гер-Педере... даже к невесте
Подходили угрюмыми вы.

Лаге

У невесты мерцающий взгляд
Был так горько порой затуманен...

Ахти

Что ж! Жених некрасив и горбат
И к тому же еще христианин.

Груббе

Не такого бы ей жениха
Мы средь юношей наших сыскали...

Снорре

Пусть покорна она и тиха,
Но печальнее мы не видали.

Конунг

Вы не любите Гондлы, я знаю,
Может быть, даже сам не люблю,

Но не Гондле я Леру вручаю,
А Ирландии всей королю.
С каждым годом становится туже
Крепкий узел, сжимающий нас,
Слишком злобны норвежские мужи,
У шотландца завистливый глаз.
Даже скрелинги, псы, а не волки,
Нападая ночною порой,
Истребили за морем поселки,
Обретенные некогда мной.
Над своими нас манит победа,
Каждый род ополчился на род,
Нападает сосед на соседа,
Брат на брата с дубиной идет.
Над Исландией тучи нависли,
И она бы погибла, но я
Небывалое дело замыслил —
Дать свободной стране короля.
Там, в Ирландии, жены, как луны,
Мужи ясны, в единстве святом,
Ибо скальдов певучие струны
Не нахвалятся их королем.
Осмотрительно, мудро и тонко
Я давал наставленья послам,
Чтоб оттуда достать лебеденка
Благородного выводка нам.
И Гер-Педер, моряк именитый,
На холодный исландский утес
Из Ирландии, лавром увитой,
Королевского сына привез.
Гондла вырос, и ныне венчают
Гондлу с Лерой Спаситель и Тор,
Это волки союз заключают
С лебедями спокойных озер.
Две страны под единой державой,

Два могучих орлиных крыла,
Устремятся за громкою славой
Непреклонною волей орла.

Груббе

Только кровь в нем, о конунг, не наша,
Слаб в бою он и в играх ленив...

Снорре

Но Ирландия — полная чаша
Виноградников, пастбищ и нив.

Конунг уходит.

Сцена вторая

Снорре, Груббе, Лаге, Ахти хохочут.

Лаге

Гондла! Гондла, властитель великий!

Ахти

Ну, наделал Гер-Педер хлопот!

Снорре

Не признаем его мы владыкой,
Но, быть может, признает народ.

Ахти

А когда мы откроем народу
Всё, что знаем об этом щенке,
Кто такой он, какого он роду,
Где он будет, в дворце иль в реке?

Груббе

Гондлу сжить нам пора бы со света,
Что нам конунг, ведь мы в стороне,
Надоела история эта
Подмененных мальчишек и мне.

Лаге

Конунг стар.

Снорре

Вы же знаете, дети,
Что страшней не найти никого,
Если бы даже десятки столетий
Навалились на плечи его.
Он походкой неспешной, чугунной
Сорок тысяч датчан раздавил
И, единственный в целой подлунной,
На таинственный полюс ступил.
Никогда вы его не могли бы
О пощаде за ложь умолить,
Пусть сожрали Гер-Педера рыбы,
Старый Снорре надеется жить.

Лаге

А безумье сегодняшней свадьбы!
Мы ведь знаем, кто Лерина мать...
Снорре, может быть, это сказать бы?

Снорре

И об этом нам надо молчать.

Груббе

Яд помог бы нам в нашей заботе,
Так, чтоб в смерть перешло забытье.

Лаге

И бывает еще: на охоте
Не туда попадает копье.

Ахти

Нет, я шутку придумал другую:
Гондла все-таки духом высок,
Нанесем ему рану такую
Прямо в сердце, чтоб встать он не мог.
Только Лера окажется в спальне
И погасит огонь ночника,
Я беседой искусной и дальней
Задержу жениха простяка.
Этим временем Лаге к невесте
Проберется и будет молчать,
Женский стыд, с боязливостью вместе,
Не дадут ей обман понять.
И для Гондлы, вы знаете сами,

Станет мир тяжелее тюрьмы...
Над союзом волков с лебедями
Нахохочемся досыта мы.

Сн о р р е

Верно! Этой обиды не может
Самый низкий мужчина снести.

Груббе

Если душу подобное гложет,
То от смерти ее не спасти.

Лаге

И наверное, милая Лера
Свой смирить догадается гнев,
Ведь еще не бывало примера,
Чтоб пленяли горбатые дев.

Ахти

Чу, идут! Расходитесь скорее,
Лаге здесь, остальные сюда!

Груббе

Лет хоть на тридцать будь я свежее,
Я бы с Лаге поспорил тогда.

Скрываются.

Сцена третья

Входят Гондла и Лера.

Гондла

Лера, Лера, надменная дева,
Ты, как прежде, бежишь от меня!

Лера

Я боюсь, как небесного гнева,
Глаз твоих голубого огня.

Гондла

Ты боишься? Возможно ли это?
Ведь не ты ли бывала всегда
Весела, как могучее лето,
И вольна, как морская вода?
И не ты ли охоты водила
На своем вороном скакуне
И цветов никогда не дарила,
Никогда, одинокому мне?

Лера

Вспоминаешь ты Леру дневную,
Что от солнца бывает пьяна,
А печальную Лаик ночную
Знает только седая луна.

Гондла

Лаик... странное, сладкое имя...

Лера

Так звала меня некогда мать,
Из Ирландии родом. Такими
Именами не здесь называть!

Гондла

Это имя мне дивно знакомо,
И такая знакомая ты,
И такая на сердце истома
От сверканья твоей красоты!
Ты не любишь меня, ты смеялась
Над уродливым Гондлой всегда...

Лера

О когда я одна оставалась,
Я так горько рыдала тогда.
Для чего-то слепыми ночами
Уверяла лукавая мгла,
Что не горб у тебя за плечами —
Два серебряно-белых крыла,
И что родина наша не эта
Ненавистная сердцу тюрьма,
А страна, где зеленое лето
Никогда не сменяет зима.
Днем всё иначе. Боги неволят
Леру быть и веселой и злой,
Ликовать, если рубят и колют,
И смеяться над Лаик ночной.

Гондла

Дорогая, какое безумье,
Огневое безумье любовь!
Где вы, долгие годы раздумья,
Чуть запела горячая кровь!
Что мне гордая Лера дневная
На огромном вспенённом коне,
Ты не Лера, ты девочка Лаик,
Одинокая в этой стране.

Лера

Как ты бледен и смотришь, маня...
Неужели ты любишь меня?

Гондла

Я так вольно и сладко люблю,
Словно отдал себя кораблю,
А с тобой я еще не слыхал,
Как шумит набегающий вал.
И совсем не морские слова
Ты сказала с волшебной тоской,
Я внимал им, но понял едва,
Я услышал в них ветер морской.
Значит, правда открылась святым,
Что за бредами в нашей крови
И за миром, за миром земным
Есть свободное море любви.
Серафимы стоят у руля
Пестропарусных легких ладей,
А вдали зеленеет земля
В снеговой белизне лебедей.
Сердце слышит, как плещет вода,

Сердце бьется, как птица в руке,
Там Мария, Морская Звезда,
На высоком стоит маяке.

Лера

Ты бледнеешь опять, ты дрожишь...
Что с тобой, королевич мой белый?
Ты прекрасен, когда говоришь,
Ты как Бальдер, бросающий стрелы.

Гондла

Ночь летит и летит на закат,
Ночи летние песни короче,
Вон, за окнами совы кружат,
Эти тихие горлинки ночи.
Ах, к таинственной спальне твоей
Я сегодня пройду за тобою,
И любимая станет моей,
Самой близкой и самой родною.

Лера

Только, милый, не сразу входи,
Умоляю тебя, подожди,
Это глупое сердце в груди,
Что боится еще, пощади.

Скрывается за дверью; входит Ахти.

Сцена четвертая

Гондла и Ахти.

Ахти

Королевич, большую услугу
Ты бы мог мне теперь оказать...

Гондла

Это Ахти? Старинному другу,
Другу детства готов я внимать.
Помнишь, между рябин, по дорожке
Мы взбегали на каменный вал,
Ты так часто мне ставил подножки,
Я срывался, а ты хохотал.

Лаге у него за спиной прокрадывается к Лере.

Ахти
(смеется)

Это Лаге.

Гондла

Конечно, и Лаге.
Он со мной был особенно груб.
Как дивился его я отваге
И улыбке насмешливых губ!
Быстроглазый, большой, смуглолицый,
Всех красивей, сильней и смелей,
Он казался мне хищною птицей,
Ты же — волком исландских полей.

Странно! Был я и хилый и дикий,
Всех боялся и плакал всегда,
А над сильными буду владыкой,
И невеста моя, как звезда.

Ахти

В день, когда ты получишь державу
И властителем станешь вполне,
Ты наверно устроишь облаву
Небывалую в нашей стране?

Гондла

Я люблю, чтоб спокойно бродили
Серны в рощах, щипля зеленя;
Слишком долго и злобно травили,
Точно дикую серну, меня.

Ахти

Ну, тогда ты поднимешь дружину
И войною пойдешь на датчан?
Хорошо королевскому сыну
Опорожнить на поле колчан.

Гондла

Ахти, мальчик жестокий и глупый,
Знай, что больше не будет войны.
Для чего безобразные трупы
На коврах многоцветных весны?

Ахти

Понял. Все мы узнаем на деле,
Что отрадно веселье одно,

Что милы и седые метели,
Если женщины пенят вино.

Гондла

Все вы, сильны, красивы и прямы,
За горбатым пойдете за мной,
Чтобы строить высокие храмы
Над грозящей очам крутизной.
Слышу, слышу, как льется победный,
Мерный благовест с диких высот,
То не колокол гулкий и медный —
Лебединое сердце поет.
Поднимаются тонкие шпили
(Их не ведали наши отцы) —
Лебединых сверкающих крылий
Устремленные в небо концы.
И окажется правдой поверье,
Что земля хороша и свята,
Что она — золотое преддверье
Огнезарного Дома Христа.

(Как бы очнувшись.)

Ты просил о какой-то услуге?

Ахти

Ты уже оказал мне ее.
Что же медлишь нести ты к подруге
Лебединое сердце свое?

(Уходит, смеясь.)

Гондла медленно входит к Лере. Гондла и Лаге вылетают, сцепившись. В дверях Лера в ночной одежде, закрывает лицо руками. Вбегают Снорре, Груббе и Ахти.

Сцена пятая

Гондла, Лера, Снорре, Груббе, Лаге, Ахти.

Лаге

Как? Ты думаешь драться со мною,
Хочешь силу изведать мою?
Так прощайся, цыпленок, с землею,
Потому что тебя я убью.

Бросает Гондлу на пол; его удерживают.

Гондла

Где он, где он, мой камень надгробный!
Как ты в спальню невесты проник?
Кто ты? Волк ненавистный и злобный
Иль мой собственный страшный двойник?

Лаге

Ночью кошки и черные серы,
А отважным удачливый путь!
Что за нежные губы у Леры
И какая высокая грудь...

Снорре

Гондла умер...

Лера

Любимый, любимый,
Я не вынесу этих скорбей,

Ты живи, небесами хранимый,
А меня пожалей и убей.

Гондла
(вдруг поднимаясь)

Нет, я часто пугался пустого,
И сейчас это, может быть, бред.
Старый конунг последнего слова
Не сказал, многознающий, нет!
Боль найдет неожиданной тучей,
И, как туча, рассеется боль...
Гондла умер? Нет, Гондла живучий,
Гондла ваш перед Богом король!

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

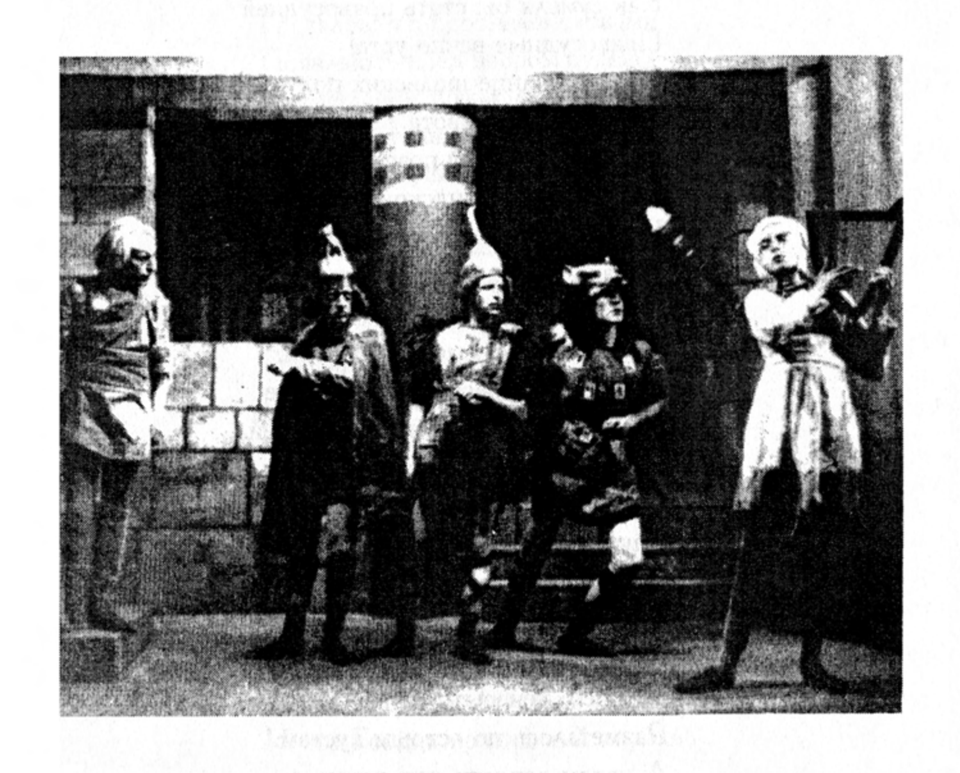
Двор замка, освещенный воткнутыми в стену факелами. Ночь еще продолжается.

Сцена первая

Конунг сидит в креслах; по обе стороны от него Снорре и Груббе; напротив Лаге и Ахти и отдельно от них Гондла.

Конунг

Разве может быть суд пред рассветом?
Солнце — лучший свидетель судьи.
Королевич, подумав об этом,
Отложи обвиненья твои.



«Гондла» в постановке «Театральной мастерской». Действие второе. Сцена вторая. Гондла — Е.Л. Шварц. Лаге — Марк Эго, Ахти — Р.М. Холодов. (Мы знали Евгения Шварца. М; Л., 1966).

Гондла

Как сумели бы стать правосудней
Правосудные вечно уста!
Словно солнце июльских полудней,
Засияет моя правота.
Насмеявшись над правдой нетленной
И законом исландской земли,
Над моею короной священной
Дерзко руку враги занесли.
Я, как раненый лебедь в овраге,
Мне и муки и смерти больней,
Что сегодня насмешливый Лаге
Спал с прекрасной невестой моей.
Ненавистный, он брата ей ближе,
Он один ее видел нагой...
Защити же меня, защити же,
О могучий, от пытки такой.
Пусть не ведает мщенье предела:
Привяжи его к конским хвостам,
Чтоб его ненасытное тело
Разметалось по острым кустам.
А потом запрети для примера
Даже имя его называть,
Чтобы я и несчастная Лера
Друг на друга посмели взирать.

Конунг
(к Лаге)

Что ты скажешь в свое оправданье,
Человек неправдивый и злой,
И какого ты ждешь наказанья
За поступок неслыханный твой?

Лаге

Государь, я с простыми словами
Появляюсь пред взором судей,
Нас недаром прозвали волками
Здесь, в отчизне твоей и моей.
Что для девушки Гондла? Из меди
Сердце Леры, и голос как рог,
Я же часто косматых медведей
Для нее поднимал из берлог.
Что я сделал, то сделал по праву,
Гондла слаб, я и смел и силен,
Нашим предкам бессмертную славу
Этот волчий доставил закон.

Конунг
(к Снорре и Груббе)

Ярлы, ум ваш и ясен и зорок,
Так судите ж обиду и боль,
Позабыв и что Лаге вам дорог,
И что Гондла ирландский король.

Снорре

Повелось по старинным обычаям,
Если двое полюбят одну,
То, не внемля причудам девичьим,
Начинают друг с другом войну.

Груббе

Это верно! Так было и будет,
Как о правде иной ни кричи!
Если люди людей не рассудят,
Их наверно рассудят мечи.

Конунг

Гондла, слышал решенье такое?
Справедливым считаю и я,
Что выходит герой на героя
И копье не бежит от копья.
Мы твоей подивимся отваге,
Лера доблесть оценит твою,
Если Лаге, могучего Лаге,
Ты повергнешь в открытом бою.
Крепче стой! Я пред всеми отвечу
За огонь в королевской крови.
Неудержно бросается в сечу,
Кто достоин девичьей любви.
Помню, утром сияла пустыня,
Где Марстана я бросил в песок,
Сердце дрогнуло, словно богиня
Протянула мне вспененный рог.
А когда вместе с Эйриком Красным
Я норвежцев погнал ввечеру,
День казался мне столь же прекрасным,
Как на самом роскошном пиру.

Гондла

Конунг, судьи, вы знаете...

Конунг

Что же?

Гондла

Я горбат, вы забыли про то.
По закону калеку не может
К поединку принудить никто.

Конунг

Дело бранное дивно и чудно,
Смерть бежит от стремящихся в бой.
Почему же бывает так трудно
Трусу панцирь надеть боевой?

Гондла

К правосудью, судья, к правосудью!
Удержи эту лживую речь,
Или я королевскою грудью
Упаду на отточенный меч.
Поединок бессмыслен, а славу
Получает в народе простом
Царь, кладущий копье и державу
Покрывающий крепким щитом.

Конунг

Не любовник, не царь и не воин...
Бьется ль сердце в подобной груди?
Ты короны своей недостоин,
Мы тебя не хотим. Уходи.

(Выходит.)

Гондла
(ему вслед)

Волк, и с поступью легкою, волчьей!
Я воды у него попросил,
Он же уксусом, смертною желчью
Мой запекшийся рот оросил.

Сцена вторая

Те же без Конунга

Гондла

Ярлы, к вам обращается правый,
Обвиненный в неправом суде,
Не теряйте прадедовской славы,
Вновь ее не найдете нигде.
Осужденный судебным решеньем,
Опрокинутый вражьим мечом,
Эгиль голову выкупил пеньем,
Пред норвежским представ королем.
Лютню мне! Лебединые саги
Вам о роде моем я спою.
Если знает такие же Лаге,
Жизнь и честь отнимите мою.

Груббе

Ты не знаешь, какого ты рода,
Несуразный птенец и смешной,
Поливают у нас огороды
Королевскою кровью такой.

Лаге

Где ты принцев видал, чтоб умели
Лишь судиться, играть и рыдать,
Опоздали к девичьей постели
И меча не посмели поднять?

Снорре

Удивил бы тебя я безмерно,
Рассказавши о роде твоем,
Если б ведал, что конунг наверно
Никогда не узнает о том.

Гондла

Лютню! Лютню! Исчезнет злословье,
Как ночного тумана струи,
Лишь польются мои славословья,
Лебединые песни мои.

Ахти
(протягивая лютню)

Эта лютня всегда приносила
Славу самым плохим игрокам,
В ней сокрыта волшебная сила
Сердце радовать даже волкам.

Гондла
(играет и пробует петь)

Разгорается звездное пламя...
Нет, не то! — На морском берегу...
Ах, слова не идут мне на память,
Я играю, а петь не могу.

Ахти

Ну, теперь мы увидим потеху!
Эта лютня из финской страны,
Эту лютню сложили для смеху,

На забаву волкам колдуны.
Знай же: где бы ты ни был, несчастный,
В поле, в доме ли с лютней такой,
Ты повсюду услышишь ужасный
Волчий, тихий, пугающий вой.
Будут волки ходить за тобою
И в глаза тебе зорко глядеть,
Чтобы, занятый дивной игрою,
Ты не мог, ты не смел ослабеть.
Но когда-нибудь ты ослабеешь,
Дрогнешь, лютню опустишь чуть-чуть
И, смятенный, уже не успеешь
Ни вскричать, ни взглянуть, ни вздохнуть.
Волки жаждали этого часа,
Он назначен им был искони,
Лебединого сладкого мяса
Так давно не терзали они.

Слышен волчий вой. Гондла в ужасе убегает, продолжая играть. Остальные прислушиваются.

Лаге

Ты уверен ли в лютне?

Ахти

Еще бы!
Хоть двойное заклятье на ней.
Но от волчьей, от алчущей злобы
Никогда не уйдет дуралей.

Сцена третья

Те же без Гондлы.

Лаге

Что за диво? Неясные звуки
И тревожат меня, и томят.

Снорре

Я как будто проснулся от скуки
И чему-то мучительно рад.

Груббе

Этот Гондла придумает вечно,
Как ему стариков огорчить.

Ахти

Я доволен собой бесконечно,
Но зато не могу не завыть.

Воет; все переглядываются.

Снорре

Брат, ты слышишь? Качается вереск,
Пахнет кровью прохлада лугов.

Груббе

Серей брат мой, ты слышишь? На берег
Вышли козы, боятся волков.

Снорре

Под пушистою шерстью вольнее
Бьется сердце пустынных владык.

Груббе

Зубы белые ранят больнее
Крепкой стали рогатин и пик.

Лаге

Надоели мне эти кафтаны!
Что не станем мы сами собой?
Побежим, побежим на поляны,
Окропленные свежей росой.

Ахти

Задохнемся от радостной злости,
Будем выть в опустелых полях,
Вырывать позабытые кости
На высоких могильных холмах.

Груббе

Гондлу выследим. Лаге нагонит,
Снорре с Ахти наскочат сам друг.

Ахти

Но не прежде чем лютню уронит,
Гондла лютню уронит из рук.

Убегают. Входит Гондла, играя.

Сцена четвертая

Гондла один.

Гондла

Обманули меня. Насмеялись
Над горбатым своим королем.
А когда-то друзьями казались,
Дом их был мой единственный дом.
Вой всё ближе, унылый, грозящий,
Гаснет взор, костенеет рука,
Сердце бьется тревожней и чаще
И такая, такая тоска!
Но зачем я стою у порога,
Если прямо средь дымных полей
Для меня протянулась дорога
К лебединой отчизне моей.
Только стану на берег зеленый,
Крикну: лебеди, где вы? Я тут! —
Колокольные ясные звоны
Нежно сердце мое разобьют.
И, не слушая волчьей угрозы,
Буду близкими я погребен,
Чтоб из губ моих выросли розы,
Из груди многолиственный клен.
А потом лебединая стая
Будет петь надо мною всегда
Про печальную девочку Лаик,
Что моей не была никогда.

Хочет уйти. Вбегает Лера.

Сцена пятая

Гондла и Лера.

Лера

Гондла, Гондла, меня оскорбляли,
Угрожали держать взаперти,
Я свивалась узлом от печали,
Но к тебе не могла не прийти.

Гондла

Ты пришла? Разве ты не слыхала?
Я изгнанник, я всеми травим,
А одна диадема пристала
Ослепительным кудрям твоим.

Лера

Я пока еще Лаик, не Лера,
Я верна обещаньям любви,
Хоть рассветное небо и серо,
Зажигая безумье в крови.
Ах, коснись меня нежной рукою,
Защити от меня же самой,
Не возлюбленной, только сестрою
Я ведь смею идти за тобой.

Опускается перед ним на колени. Гондла поднимает ее.

Гондла

Ты улыбка Господня. Мы оба
Из великой семьи лебедей.

Для тебя я восстал бы из гроба,
За тебя я прощаю людей.

Лера

Ты не знаешь про новое горе:
Мы от гибели были близки,
Я заметила когти у Снорре,
А у Груббе большие клыки.
Все они собрались в ожиданьи,
Помнишь, в старый заброшенный ров,
Там колдун говорит заклинанье,
Чтоб совсем превратить их в волков.
Красной кровью наполнены чаши,
Что-то варится в медных котлах...
Унеси меня к родине нашей
На своих лебединых крылах.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Глухой лес. Июльский полдень.

Сцена первая

Входят Лера и Гондла с лютней.
По-прежнему в отдалении слышен волчий вой.

Лера

С добела раскаленного неба
Словно льются потоки огня...
Ты не взял ни орехов, ни хлеба
И голодной оставил меня.

Гондла

Лаик...

Лера

Нет, называй меня Лерой,
Я живу на земле, не в гробу,
Счастье меряю полною мерой
И за горло хватаю судьбу.

Гондла

Счастья мера, а муки безмерность —
Вот вся жизнь; но я жив, не таю,
Чтоб узнать благородную верность,
Лебединую нежность твою.

Лера

Королевич, условиться надо:
Я не буду твоей никогда,
Между нами навеки преграда
Из девичьего встала стыда.
Нет, я буду могучей, спокойной,
Рассудительной, честной женой
И царицей, короны достойной,
Над твоею великой страной.
Да, царицей! Ты слабый, ты хилый,
Утомлен и тревожен всегда,
А мои непочатые силы
Королевского ищут труда.

Гондла

Я согласен. Пусть Лера дневная
Управляет на троне моем,
С ненаглядною девочкой Лаик
Ночью будем мы плакать вдвоем.

Лера

Только солнце опустится в море
И наступит таинственный час,
За дверьми на тяжелом затворе
Лаик будет сокрыта от глаз.

Гондла

Ты жестока ко мне. Ты не видишь,
Я уже не похож на людей.
Неужели ты также обидишь
И веселых моих лебедей?

Лера

Королевич, поверь, что не хуже
Твоего будет царство мое,
Ведь в Ирландии сильные мужи,
И в руках их могуче копье.
Я приду к ним, как лебедь кровавый,
Напою их бессмертным вином
Боевой ослепительной славы
И заставлю мечтать об одном, —
Чтобы кровь пламенела повсюду,
Чтобы сёла вставали в огне...
Я сама, как валькирия, буду
Перед строем летать на коне.

Гондла

Лера! Нет... что сказать ты хотела?
Вспомни, лебеди верят в Христа...
Горе, если для черного дела
Лебединая кровь пролита.

Лера

Там увидим. А солнце всё злее,
Отдохнуть нам, пожалуй, пора.

Гондла

Я воду принесу посвежее
И посуше ветвей для костра.

(Уходит.)

Сцена вторая

Лера и Лаге, который входит.

Лаге

Лера.

Лера

Дерзкий, ты можешь? Ты смеешь?

Лаге

Да, я смею. Тебя я люблю.

Лера

Дай мне меч твой, дай меч мне скорее,
И тебя я сейчас заколю.

Лаге

Если хочешь, возьми. Мне не внове
Забавляться опасной игрой.
Солнцу летнему хочется крови,
В нас вселяет безумие зной.

Лера

Злобный волк!

Лаге

Мне приятны проклятья.
Жизнь дешевле твоей красоты.
И в последнем предсмертном объятьи
Будешь сжата, единая, ты.

Лера

Что ты хочешь?

Лаге

От Леры и боли.

Лера

Ты меня не любил, ты был груб.

Лаге

Да, тебя не любил я, доколе
Я твоих не почувствовал губ.
Не забыть твоего поцелуя.
Пусть я волк, ты — волчица моя.
И тебя никогда не пущу я
Ни в какие иные края.

Лера

Уходи.

Лаге

Я уйду, но с тобою.

Лера

Гондла может вернуться.

Лаге

Ну что ж?
Иль для Гондлы ты стала рабою,
За горбатым повсюду пойдешь?

Лера

Я жена королевича. Смело
Перед всеми скажу я о том,
И корона Ирландии целой
Наградит мою верность потом.

Лаге

Не отвечу на это ни слова,
Хоть и многое мог бы сказать,
Только муж ли тебе он? Другого
Ты тогда не могла б обнимать.

Лера

Лаге, Лаге, какими словами,
Как меня оскорбить ты готов?

Лаге

Лера, всё, что случается с нами,
Происходит по воле богов.
Сильный Тор опьянил меня страстью,
Фрея в спальню твою привела,
Волк Фенрир с угрожающей пастью
Сторожил, как моей ты была.
Пусть уйдешь ты далёко, пусть кинешь
Небожителей наших и нас.
Но из памяти разве ты вынешь
Тот жестокий и сладостный час?

Лера

Ты был страшен тогда; мне казалось,
Что огонь пожирает меня.

Лаге

Ты смотрела, и ты улыбалась
Веселей и страшнее огня.

Лера

Выжди, Лаге, позволь воцариться
Мне в богатой и сильной стране
И тогда, как кочующий рыцарь,
Приходи откровенно ко мне.

Лаге

Да, но ты поцелуешь сначала,
Поцелуешь меня, как тогда.

Лера

Нет, не надо.

Лаге

Ведь ты обещала…
Лера, помнишь ли прошлое?

Лера
(целуя его)

Да.

Входит Гондла.

Сцена третья

Лера, Лаге, Гондла, потом Груббе.

Гондла

Лаге? Лаге опять? На колени!
Я король, пресмыкайся, змея!

Лера

Нам не надо твоих повелений,
Ведь корона моя, не твоя.

Гондла
(не слушая)

Вот теперь-то добьюсь я ответа
От тебя, возмутившийся раб!

Лаге

Посмотрю, как ты сделаешь это;
Мы в лесу, я с мечом и не слаб.

Гондла

Честь мою не унижу я спором,
Лютню брошу, себя погубя,
И падет небывалым позором
Королевская кровь на тебя.

Лера
(к Лаге)

Уходи же!

Лаге

Но ты обманулась,
Никаких здесь властителей нет!
Эта шутка и так затянулась
На пятнадцать без малого лет.

Гондла

Что за ложь?

Лера

Я понять бы хотела...

Лаге
(указывает на входящего Груббе)

Груббе всё рассказать вам готов.
Очевидец нелепого дела
На одном из старинных судов.

Груббе

Расскажу. Чту отрадней былого
Для такого, как я, старика?
Лере в пользу пойдет это слово
И вдобавок унизит щенка.
Помню, помню, как злилась пучина,
Мы с Гер-Педером рвали волну,
Увозя королевского сына
Из Ирландии в волчью страну.
Сам король отпустил лебеденка,
Но Гер-Педер, затейник пустой,

Взял с собой и другого ребенка,
Некрасивого, крови простой.
С ним за это поспорил бы каждый,
Но Гер-Педер был друг мне, не лгу,
Мы варили кита не однажды
С ним, на Страшном живя Берегу.
С нами ехал и маленький Лаге,
Сын любимый Гер-Педера, он
Раз делил с королевичем флаги,
Поднял ссору и, вмиг обозлен,
Бросил бедного мальчика в море.
И беде не сумели помочь
Ни Гер-Педер, ни я и ни Снорре,
Потому что надвинулась ночь.
До утра бушевала пучина
И Гер-Педер молчал до утра, —
Всё он видел, как голову сына
Отсекает удар топора.
А наутро сказал: — Лебеденка
Всё равно мы теперь не вернем,
Так давайте другого ребенка
Королевичем мы назовем. —
Он молил нас, и мы согласились
Неразумного Лаге спасти,
Дальше поплыли, ветры бесились,
Как гуляки, у нас на пути.
Связки молний пылали на небе,
И до тучи доплескивал вал;
Мы гадали по книге, и жребий
На Гер-Педера трижды упал.
И его мы швырнули в пучину,
Но сперва поклялись перед ним,
Что подложному царскому сыну
Мы жестоко за всё отомстим.

Гондла

(быстро)

Кто отец мой?

Груббе

Бродячий, ничтожный
Скальд, забыли теперь про него.

Гондла

Кто же мать моя?

Груббе

Нет, осторожно,
Больше я не скажу ничего.

(К Лере.)

Вот, короной венчан шутовскою,
Он поднять не осмелится глаз.

Лера

Груббе, Лаге, оставьте со мною
Эту... этого... Гондлу сейчас.

Груббе и Лаге выходят.

Сцена четвертая

Лера и Гондла.

Лера

Что же, друг? Ты обманно назвался
Королевичем? Значит, ты вор?
Ты корону мне дать обещался,
А даешь только боль и позор.
Полно! Есть и глумлению мера,
Не превысит ее человек!
Иль ты думал, что глупая Лера,
Как развратница, любит калек?
Что рожденной отцом благородным
Так уже лестно покинуть свой дом
И повсюду идти за негодным
Нищим, может быть, даже рабом?
Где же лютня? Играй. Так уныло
Воют волки в полях и лесах.
Я тебя до сих пор не убила,
Потому что мне дорог твой страх.
Но ничто не бывает, ты знаешь,
Окончательным, даже беда...
Например: если ты утверждаешь,
Что король ты и был им всегда, —
Кто помеха тебе в этом деле?
Снорре? Груббе? Их можно убрать.
Лаге с нами. Мы б верно сумели
Властелинами заново стать.

Гондла

Там, в стране, только духам известной,
Заждались короля своего,

Мой венец не земной, а небесный,
Лаик, терны — алмазы его.

Лера

Так? Ну помни обет мой веселый.
Чуть погаснет на западе луч,
Лаик будет за дверью тяжелой,
И у Лаге окажется ключ.
Он войдет к ней, ее он измучит
Ненасытным желаньем мужским.
Он ее наслаждаться научит,
И смирится она перед ним.
И на месте тоскующей Лаик
Будет Лера и ночью и днем,
Неустанно тебя проклиная,
Называя трусливым щенком.

(Кричит.)

Где вы, сильные, волки, не люди?
Пусть же когти пустынных владык
Вырвут низкое сердце из груди,
Из гортани лукавый язык.

Показываются Снорре, Груббе, Лаге, Ахти.

Вот, смотрите, он голову клонит.
Кто убьет его, будет мне друг...

Ахти

Но не прежде, чем лютню уронит,
Гондла лютню уронит из рук.

Сцена пятая

Лера, Гондла, Снорре, Груббе, Лаге, Ахти.

Лера

Сладко мне улыбнуться героям!

Груббе

Не бывало подобной жары,
Жилы словно наполнены зноем,
И в глазах огневые шары.

Снорре

Мы оленя убили, тяжелый,
Словно лошадь, достанет на всех.

Ахти

Я же браги хмельной и веселой
Захватил полуведерный мех.

Все, кроме Гондлы, садятся.

Лаге

Гондла, живо костер! Поднимаю
Первый кубок за Леру мою.

Снорре, Груббе и Ахти

Пьем за Леру мы все!

Лера

Принимаю
И за Лаге могучего пью.

Ахти
(втаскивая оленью тушу)

Вот олень. Жира, жира-то сколько!
Ну, волкам не пропасть без еды.

Лаге

Сердце — Лере.

Ахти

Конечно, но только
Прежде вымою. Гондла, воды!

Лаге

Ах, вино мне удвоило силы.

Лера

Я любовью и солнцем пьяна.
Этой ночью, не правда ли, милый,
Ты придешь ко мне?

Лаге
(обнимая ее)

Гондла, вина!

Снорре, Груббе и Ахти

Гондла, музыки! Лютня такая
Для чего у тебя, нелюдим?
Целый день проведешь ты, играя,
А под вечер тебя мы съедим.

Лаге
(наклоняясь к Лере)

Как мучительно рот мой находит
Твой кровавый смеющийся рот!

Лера

Посмотрите, горбатый уходит.

Ахти

Ну, далёко от нас не уйдет.

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Лес на берегу моря. Большие утесы. Вечер.

Сцена первая

Гондла один, потом отряд ирландцев с вождем во главе

Гондла

Не пойму, это солнце на небе
Или боль просияла моя?

Не пойму, человек или лебедь,
Лебедь с сердцем проколотым я?
Нет, я царь этих дебрей суровых,
И меня коронует Христос
Диадемою листьев кленовых
И росою обрызганных роз.
О, когда бы враги посмотрели,
Как мне кланялась эта скала,
Как молили меня эти ели
Защитить их от всякого зла!
Если сан мой признала природа,
То они ли поспорят о том,
О царе лебединого рода
И с проколотым сердцем при том?

Входят ирландцы.

Вождь

Словно место недавних пожарищ
Этот лес, иль убийств потайных...
Как пройти нам к поселку, товарищ?
Закружились мы в дебрях твоих.

Гондла

Что хотите вы делать в поселке,
Люди-лебеди, братья мои?
Там живут беспощадные волки,
Осквернители милой любви.

Вождь

Он безумный, не будем смеяться
И с собою его уведем.

(К Гондле.)

Знай, нам нужно в поселок пробраться
За своим молодым королем.

Гондла

Я король ваш.

Вождь

Он вовсе безумный.

Гондла

Что, скажите, в родимой стране
Так же ль трубы архангелов шумны,
Звезды так же ль глубоко на дне?
Что Георгий? В заоблачных долах
С Пантелеймоном друг и сейчас?
Двое юношей знатных, веселых,
Утешители ангельских глаз.
Магдалина от скорби предвечной
Отдохнула ли львиной душой?
Брат Христов Иоанн? Он, конечно,
Апокалипсис пишет второй.

Вождь

Бедный ум, возалкавший о чуде,
Все мы молимся этим святым,
Но, простые ирландские люди,
Никогда не входили мы к ним.

Выходят Снорре, Груббе, Лаге, Ахти.

Сцена вторая

Гондла, вождь, ирландские воины, Снорре, Груббе, Лаге, Ахти.

Ахти

Гондла, что же ты бродишь лентяем,
Почему это лютня молчит?

Груббе

Мы немедля тебя растерзаем.

Лаге

Иль играй, или будешь убит.

Гондла

Нет, я больше волкам не играю,
Я живу в огнезарном раю,
Не допрыгнуть вам к этому раю,
Только лютню возьмете свою.

Кидает к их ногам лютню. Они бросаются на него.

Вождь
(ирландцам)

Братья, вступимся, он христианин
И, наверно, из нашей страны.

Ирландцы отбрасывают исландцев.

Снорре

Горе нам!

Груббе

Я повержен.

Лаге

Я ранен.

Ахти

Лебединые клювы сильны.

Вождь

Вы хорьки, вы трусливые души,
На безумного бросились вы,
Разве мало вам крыс и лягушек,
Что хотите его головы!

Снорре

Этот юноша, бледный и странный,
Был судим справедливым судом
И был изгнан. Назвался обманно
Он Ирландии всей королем.

Вождь

Как, не он ли к исландским равнинам
Был когда-то от нас увезен,
Чтобы, выросши, стать господином
Над союзом обоих племен?

Груббе

Не товарищ булыжник орешку!
Двух младенцев Гер-Педер увез,
Королевич погиб, и в насмешку
Королевичем назван был пес.

Вождь
(к Гондле)

Государь, мы тебя не узнали,
Не суди же покорных рабов,
Но скажи, чтобы мы разметали
Этих низких и злобных волков.

Гондла

Я король в небесах, я изведал,
Полюбил огнекрылую боль,
Но вам истину Груббе поведал,
Что в Ирландии я не король.

Вождь

Наступили тяжелые годы,
Как утратили мы короля,
И за призраком легкой свободы
Погналась неразумно земля.
Мы наскучили шумом бесплодным,
И был выбран тогда наконец
Королем на собраньи народном
Вольный скальд, твой великий отец.
Он нам дал небывалую славу
И когда наконец опочил,

Пурпур мантии, скипетр, державу
Он тебе передать поручил.

(Надевает на Гондлу *мантию, передает ему скипетр и державу.)*

Груббе

Мы еще не слыхали об этом.

Лаге

Значит, все-таки Гондла король,
И корона пронизана светом
На кудрях его, черных как смоль.

Ахти

Ах, двойному заклятью покорный,
Музыкальный, магический ход
Или к гибели страшной и черной,
Или к славе звенящей ведет.

Входит конунг.

Сцена третья

Те же и конунг.

Конунг

Гондла здесь? Не отправился в море?
Не утратили мы короля?
Так зачем же вещало мне горе

Сердце, старое сердце, боля?
Дождь над замком пролился кровавый,
Плавал в воздухе столб огневой,
Перед дверью орел величавый
Пал, растерзанный черной совой.
Эти страшные знаменья ясно
Говорят неземным языком,
Что невинный был изгнан напрасно
И судим был неправым судом.

Гондла

Нет, я звездный король и надзвездный,
Что земле я и что мне земля?
Лебедям короли бесполезны,
И не надо волкам короля!

Груббе

Королевич, старинные были
Затуманили наши умы,
Мы тебя беспощадно травили,
И о правде не ведали мы.
Ты был мальчиком, ныне стал мужем,
И корона, корона — твоя.
Мы тебе так охотно послужим
Острием боевого копья.

Ахти

Правда, Ахти не сыщешь лукавей,
Но прошу о пощаде и я.
Вспомни, Гондла, к короне и славе
Привела тебя лютня моя.

Под знаменами станет твоими
Вся ночная громада волков,
И, клянусь, с лебедями такими
Даже я подружиться готов.

Лаге

Ты мне друга и брата милее,
Я не знаю и сам, почему,
Ты как будто славнейших славнее
И уже непостижен уму.
Если скажешь: в нелепое веруй! —
Тотчас волю исполню твою,
Никогда не увижу я Леру,
Если хочешь, себя я убью.

Снорре

Гондла, Гондла, на все преступленья
Королевскую милость пролей,
Знай, ты можешь простить оскорбленье,
Нанесенное Лере твоей.
Брат с сестрой вы. Морские пираты
Вашу мать в этот край завезли,
Для нее и Гер-Педер когда-то
Взял тебя из ирландской земли.
Всё, я помню, она тосковала
И грустила она день и ночь,
Всё, я помню, крестить умоляла
Здесь от волка рожденную дочь.
Королевич, подумай, что б стало,
Если б Лера твоею была.
Наша злоба вас двух сохраняла
От богам нестерпимого зла.

Вождь

Поднимается ветер вечерний,
За утесами видно луну,
И по морю из ртути и черни
Мы отправимся в нашу страну.
Не прощают, мы ведаем сами,
За такие обиды и боль,
Хоть союза волков с лебедями
И хотел наш покойный король.

Гондла

Совершилось, я в царской порфире,
Три алмаза в короне горят,
О любви, о прощенье, о мире
Предо мною враги говорят.
Неужели отныне я стану
Властелином на двух островах,
Улыбаясь в лицо океану,
Что их держит на крепких стеблях?
Или просто к стране лебединой,
К милым кленам и розам уйду,
На знакомые сердцу равнины,
О которых я плакал в бреду?
Нет! Мне тягостно, жалко чего-то,
Я о чем-то великом забыл,
И, как черная птица, забота
Грусть навеяла взмахами крыл.

Показывается Лера, прячущаяся за деревьями.

Сцена четвертая

Те же и Лера.

Вождь

Странный лес, всюду шорохи, стоны,
Словно духи в нем бродят всегда;
Вон в траве промелькнуло зеленой...
Это женщина... женщина, да!

(Выводит Леру за руку)

Конунг

Это Лера?

Ахти

Я требую казни!
Лера милою Гондлы была,
А смеялась над ним без боязни,
С нами ела и с Лаге пила.

Груббе

Если женщина мужа не любит,
Эту женщину должно убить!

Снорре

Всякий радостно злую погубит,
Только... Гондлу бы надо спросить.

Лера

(простирая руки к Гондле)

Брат, жених, я тебя умоляю,
Отправляйся с твоими людьми
К лебединому, к белому раю
И корону, корону прими.
А меня, бесконечную чужую
Мысли, сердцу и сну твоему,
Посади меня в башню глухую,
Брось в глубокую яму-тюрьму.
Только так, чтоб вечерней порою
Я слыхала, как молишься ты.
Будет звездами, солнцем, луною
Этот звук для моей слепоты.

Гондла

Вспомнил, вспомнил! Сиянье во взоре,
Небо в лунной волшебной крови
И взволнованный голос, и море,
Да, свободное море любви!
Новый мир, неожиданно милый,
Целый мир открывается нам,
Чтоб земля, как корабль светлокрылый,
Поплыла по спокойным водам.

(Берет у вождя меч и поднимает его рукоятью вверх.)

Лера, конунг и волки, сегодня,
В день, когда увенчали меня,
Я крещу вас во имя Господне,
Как наследников Вечного Дня.
Белым лилиям райского сада
Будет странно увидеть волков...

Конунг

(отступая)

Нет, нам нового Бога не надо!

Снорре, Груббе и Ахти

Мы не выдадим старых богов.

Гондла

Вы колеблетесь? Лаик, скорее!
Лаик, слышишь архангельский хор?

Лера

Ах, мне Бальдера жалко и Фреи,
И мне страшен властительный Тор.

Гондла

Вы отринули таинство Божье,
Вы любить отказались Христа,
Да, я знаю, вам нужно подножье
Для его пресвятого креста!

(Ставит меч себе на грудь.)

Вот оно. Я вином благодати
Опьянился и к смерти готов,
Я монета, которой Создатель
Покупает спасенье волков.

(Закалывается.)

Лаик, Лаик, какое бессилье!
Я одну тебя, Лаик, любил...

Надо мною шумящие крылья
Налетающих ангельских сил.

(Умирает.)

Сцена пятая

Те же перед трупом Гондлы.

Вождь
(наклоняясь над трупом)

Меч пришелся по жизненной жиле,
И ему не поднять головы!

(К исландцам.)

Одного лебеденка убили,
А другого замучили вы.

(Поднимая меч рукоятью вверх.)

Подходите, Христовой любовью
Я крещу, ненавидящих, вас.
Ведь недаром невинною кровью
Этот меч обагрился сейчас.

Исландцы подходят один за другим, целуя рукоять меча.

Конунг

Гондла добыл великую славу
И великую дал нам печаль.

Снорре

Да, к его костяному составу
Подмешала природа и сталь.

Груббе

Я не видел, чтоб так умирали
В час, когда было все торжеством.

Лаге

Наши боги поспорят едва ли
С покоряющим смерть божеством.

Ахти
(прячась за других)

Нет, мне страшны заклятия эти
И в небесный не хочется дом,
Я, пожалуй, десяток столетий
Проживу и земным колдовством.

(Скрывается.)

Вождь
(к Лере)

Что же, девушка? Ты отступила?
Ты не хочешь Нетленного Дня?

Лера

Только Гондлу я в жизни любила,
Только Гондла окрестит меня.

Вождь

Гондла умер.

Лера

Вы знаете сами,
Смерти нет в небесах голубых.
В небесах снеговыми губами
Он коснется до жарких моих.
Он — жених мой и нежный и страстный,
Брат, склонивший задумчиво взор,
Он — король величавый и властный,
Белый лебедь родимых озер.
Да, он мой, ненавистный, любимый,
Мне сказавший однажды: люблю! —
Люди, лебеди иль серафимы,
Приведите к утесам ладью.
Труп сложите в нее осторожно,
Легкий парус надуется сам,
Нас дорогой помчав невозможной
По ночным и широким волнам.
Я одна с королевичем сяду,
И руля я не брошу, пока
Хлещет ветер морскую громаду
И по небу плывут облака.
Так уйдем мы от смерти, от жизни.
— Брат мой, слышишь ли речи мои? —
К неземной, к лебединой отчизне
По свободному морю любви.

7. ОТРАВЛЕННАЯ ТУНИКА

Трагедия в пяти действиях

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Имр, арабский поэт.
Юстиниан, император Византии.
Феодора, императрица.
Зоя, дочь Юстиниана.
Царь Трапезондский.
Евнух, доверенное лицо императора.

Время действия — начало VI в. по Р<ождестве> Х<ристовом>

Место действия — зала Константинопольского дворца.
Действие происходит в течение двадцати четырех часов.
Между третьим и четвертым действиями проходит ночь.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Сцена первая

Имр и Евнух.

Евнух

Ты Имр из Кинда, кажется? Случалось
И мне слыхать о племени твоем.

Оно живет не в кесарских владеньях,
Не в золотой руке Юстиниана,
Но все-таки достаточно известно,
Чтоб я решился выслушать тебя.

Имр

О господин, несчастье и измена —
Вот всё, что видела моя заря.
Родился я к востоку от Йемена,
В семействе Годжра, Киндского царя,
Но слишком дорогим я стал народу
И должен был бежать, и много лет
Ел хлеб чужой и пил чужую воду,
Перед чужим шатром шептал привет
И сделался поэтом, чтоб ласкали
Меня эмиры, шейхи и муллы,
И песни, мною спетые, летали
По всей стране, как рыжие орлы.
И как-то вечером на состязанье
Певец из племени Бену-Ассад
(Так ненавистно мне это названье!)
Запел и на меня направил взгляд:
«Был Годжр из Кинда воин очень сильный,
И сильно плачет Годжрова жена...»
Я понял всё, увидел столб могильный
И умертвил на месте крикуна.
Домой я моего погнал верблюда
И мчался восемь дней, и наконец
Увидел: вместо башен — камней груда,
Обрывки шкур в загоне для овец.
Тогда я, словно раненая птица,
К Константинополю направил путь.
Я думал: Кесарь может согласиться,
Несчастному поможет как-нибудь.

Шесть тысяч копий, да четыре — луков,
Да две — людей, приученных к мечу,
Да сколько надо для отряда вьюков
Я попросить у Кесаря хочу.

Евнух

Зачем же Кесарь вмешиваться будет
В пустые распри чуждых нам народов,
Какую славу или прибыль может
Он получить от этих малых войн?

Имр

Когда Бену-Ассад, народ коварный,
Давно заслуженную примет часть,
То вся страна, навеки благодарна,
Клянусь, признает Кесареву власть.

Евнух

Не знаю я, как отнесется Кесарь
К завоеваньям, часто ненадежным,
Порою трудным и всегда ненужным,
Но доложу. Быть может, ты слыхал,
Что начали мы преобразованье
Всех императорских постановлений
В один обширный, полный свод законов,
Дабы никто в народе не страшился
Ни яда языка, ни злых коварств.
К чему же нам теперь завоеванья?
Но все ж я доложу. Однако прежде
Ответь мне правду: ты не манихей?
Как помышляешь ты о Воплощенье?

Имр

В пустыне думать некогда о Боге.
Там битвы, львы и зыбкие пески.
Но я однажды видел у дороги,
Как черный камень молят старики.

Евнух

Ну что ж! Язычник может быть крещен,
Еретика исправит лишь железо.
Ты знаешь, для похода нужен вождь,
Доместик пеших воинов и конных,
Знакомый и с народом, и с пустыней,
Во всем покорный Кесаревой воле...
Что, если бы мы выбрали тебя?

Имр

С тех пор как я, бродяга безрассудный,
Узнал о том, что мой отец убит,
Я вечно слышу сердцем голос чудный,
Который мне о мщенье говорит.
И этот голос, пламенем пропитан,
В толпе и битве заглушил бы всех,
Как будто тот, кому принадлежит он,
Одет в броню и леопардов мех.
Я клялся не носить духов в фиоле,
Не есть свежины, и не пить вина,
И не касаться женщины, доколе
Моя обида не отомщена.

Евнух

Зачем же ты приехал в Византию,
Смешной дикарь? Таких, как здесь, духов

Из мускуса, из розового масла,
Из амбры и раздавленных левкоев
Ты не найдешь от стран гиперборейских
До смертоносной Суматры и Явы.
На наших празднествах едят быков,
Оливками и медом начиненных,
И перепелок маленьких и нежных,
И вкусных, вкусных, как блаженство рая.
Мы запиваем их вином заветным,
Что от тысячелетий сохранило
Лишь крепость дивную да ароматность
И стало черным и густым, как деготь.
А женщины! Но здесь остановлюсь,
Затем что я принадлежу к священству.
Скажу одно: когда ты сдержишь клятву,
Ты будешь самым стойким из людей,
И мы пошлем тебя тогда не только
В Аравию, а в Индию и даже
К великому и славному Китаю.

(Выходит.)

Входит Зоя.

Сцена вторая

Имр и Зоя.

Зоя

Скажи, не ты ли мой учитель новый,
Прибывший с юга, чтоб меня наставить
В дидактике и тайных свойствах трав?

Имр

Ты, девушка, ошиблась, я другому
Тебя сумел бы лучше научить:
Подкрадываться к вражескому дому
И факел тлеющий в траве влачить;
На белого, как молоко, верблюда
Вскочив, часами пожирать пески
Да в бухте Джедды у морского чуда
Ударом ловким выпускать кишки.
Я б страсти научил тебя беспечной
Да песням об истоме милых глаз
И радости ночной, но их, конечно,
И пела и слыхала ты не раз.

Зоя

Ах, кроме наставлений и обеден,
Я ничего не слышала, ты первый
Заговорил со мною о любви.

Имр

Как, и тебя еще не целовали
И никого не целовала ты?

Зоя

Я целовала гладкие каменья,
Которые выбрасывало море,
Я целовала лепестки жасмина,
Который вырос под моим окошком.
Когда мне становилось очень больно,
Тогда свои я целовала руки,
Меня ж с тех пор, как мать моя скончалась,
Никто ни разу не поцеловал.

Имр

Но сколько лет тебе?

Зоя

Уже тринадцать.

Имр

У нас в твои лета выходят замуж
Или любовников заводят. Помню
Одну мою любовь я...

Зоя

Расскажи!

Имр

Плеяды в небе, как на женском платье
Алмазы, были полными огня.
Дозорами ее бродили братья,
И каждый мыслил умертвить меня.
А я прокрался к ней, подобно змею.
Она уже разделась, чтобы лечь,
И молвила: «Не буду я твоею,
Зачем не хочешь ты открытых встреч?»
Но всё ж пошла за мною; мы влачили
Цветную ткань, чтоб замести следы.
Так мы пришли туда, где белых лилий
Вставали чаши посреди воды.
Там голову ее я взял руками,
Она руками стан мой обвила.
Как жарок рот ее, с ее грудями

Сравнятся блеском только зеркала.
Глаза пугливы, как глаза газели,
Стоящей над детенышем своим,
И запах мускуса в моей постели,
Дурманящий, с тех пор неистребим.
Но что с тобою? Почему ты плачешь?

Зоя

Оставь меня, ведь мне не говорили,
Что у меня глаза, как у газели,
Что жарок рот мой, что с моею грудью
Сравнятся блеском только зеркала!

Имр

Клянусь, со дня, когда я стал мужчиной,
Я не встречал еще таких, как ты,
Я не видал еще такой невинной,
Такой победоносной красоты.
Я клятву дал и изменить не смею,
Но ты огнем прошла в моей судьбе.
Уже не можешь ты не быть моею.
Я отомщу и возвращусь к тебе.

Зоя

Не знаешь ты, кто я.

Имр

Останься всё же.
Пусть ты из Рима, я ж простой араб,
Но это не препятствие… быть может,
Отец твой слишком знатен, он сатрап?
Так знай…

Зоя

Я — Зоя, дочь Юстиниана.

Имр выпускает ее. Зоя выходит. Входит Феодора.

Сцена третья

Имр и Феодора.

Феодора

Вот это хорошо! Теперь я знаю,
Зачем приехал ты в Константинополь,
Лирический поэт, ужасный мститель,
Надменно давший клятву воздержанья.
Мы всем должны служить тебе, ты просишь
И войска, и девичьих поцелуев.
Что ж ты молчишь? Ответь! Куда речистей
Ты с падчерицей был моей сейчас.

Имр

И стены здесь имеют уши. Детям
Известно это, я же позабыл
И вот молчу, затем что перед этим,
Быть может, слишком много говорил.

Феодора

Напрасно! Я тебе не враг, я даже
Тебе забавную открою новость,
Что Зоя мной просватана недавно
За Трапезондского царя. Доволен?

Имр

Я, госпожа, не весел и не грустен:
О дочери ли Кесаря помыслить
Осмелится кочующий араб?

Феодора

Быть может, данная тобою клятва
Негаданно пришлась тебе по нраву,
Быть может, перестал ты быть мужчиной
И женских ласк твое не хочет тело?

Имр

Когда о женщине я вспомню вдруг,
Мне кажется, меня как будто душат,
В глазах темно, в ушах неясный звук,
И сердце бьется медленней и глуше.

Феодора

Так в чем же дело? Трапезондский царь,
Конечно, полководец знаменитый,
Правитель мудрый и любовник нежный,
Но с Зоею он так всегда застенчив,
Как будто он, а не она невеста.
А девушкам, ты сам отлично знаешь,
По песне судя, нравится другое.

Имр

Ужели, госпожа, сказать ты хочешь,
Что в жены мне дадут царевну Зою?

Феодора

Ну нет, не в жены, что ты перед ней?
А так! И я, пожалуй, помогла бы.
Здесь, во дворце, пустых немало комнат
С бухарскими и смирнскими коврами,
В саду — лужаек с мягкою травою,
Стеной прикрытых от нескромных взглядов.
А у тебя и голод по объятьям,
И стройный стан, и холеные руки,
Певучий говор, пышные сравненья,
Неотразимые для сердца дев.
Ну что ж, согласен?

Имр

Госпожа, я вижу,
Что хочешь ты испытывать меня.

Феодора

Я так и знала, ты мне не поверил.
Но так как ты мне нужен, я открою
Тебе причину замыслов моих.
Однажды эта дерзкая девчонка,
Когда ее ударила я плеткой,
Вдруг побледнела, выпрямилась гордо
И назвала в присутствии служанок
Меня, императрицу Византии,
Александрийской уличной блудницей.
А я на трон не для того вступила,
Чтобы прощать такие оскорбленья.
Пускай она окажется сама
Блудницею, и Трапезондский царь
Откажет опозоренной невесте!

Имр

Прости мне, госпожа моя, с тех пор
Как я пленяю дев моим напевом,
Моя любовь не горе и позор,
А мир и радость приносила девам.

Феодора

Да, страсть твоя, как новое вино,
Шипит и пенится, а толку мало.
Но подождем, и станет молчаливой
Она и пьяной, как вино подвалов.
Пока же помни: Трапезондский царь,
Едва вернувшись, станет мужем Зои.
Он девичий ее развяжет пояс,
Он грудь ее откроет и коснется
Ее колен горячими губами...
А ты, ты будешь здесь один скитаться
Просителем угрюмым и докучным.
(Уходит.)

Входит Трапезондский царь.

Сцена четвертая

Имр и Трапезондский царь.

Царь

Скажи, ты не видал царевны Зои?
Царевна Зоя здесь не проходила?

Имр

Я во дворце сегодня только, даже
И твоего я имени не знаю,
О господин!

Царь

Я — Трапезондский царь!
Ты удивлен?

Имр

Царевны я не видел.

Царь

Хвала Марии! Как людское сердце
Необъяснимо: вдалеке от милой.
Мне кажется, что принял бы я казнь
За звук шагов ее, за шорох платья,
Когда же наступает миг свиданья,
То радуюсь я каждой проволочке.

Имр
(про себя)

Так вот они, блаженные те руки,
Большие, сильные, как у героя,
Так вот они, те жаждущие губы,
Как солнцем, озаряемые смехом,
Ведь мне о них шептала Феодора!

Царь

А ты здесь для чего? Не понимаю,
Зачем вас всех так тянет в Византию
От моря, от пустынь широких в эти
Унылые, чужие вам дворцы!
Когда б не Зоя, разве бы я кинул
Мой маленький, мой несравненный город
С его чудесной сетью узких улиц,
От берега и к берегу бегущих,
С единственною площадью, где часто
Я суд творю под вековым платаном.
Скажи, зачем ты здесь?

Имр

Отец убит!
Я должен мстить, я думаю, что Кесарь
Мне войско даст.

Царь

Вот это речь мужчины!
Мне нравится, когда звенит оружье,
Тогда и взоры делаются ярче,
И кровь стремительней бежит по венам.
Дай руку мне, тебе я помогу.

Имр

Нет, я не дам руки, мы, люди юга,
Не византийцы, не умеем лгать
И веруем, что достоянье друга
Украсть позорно и грешно отнять.

Царь

А что ты у меня отнять собрался?
Ведь я не император Византии,
В моей сокровищнице не найдешь
Ни золота, ни редкостных мозаик,
Там только панцирь моего отца,
Сработанные матерью одежды
Да крест, которым наш апостол Павел
Народ мой в христианство обратил.
Иль ты о городе моем помыслил?
Там жители, когда родился я,
С моим отцом неделю пировали,
Я с их детьми играл еще ребенком,
Там каждый и зубами и когтями
За своего заступится царя.
Что у меня еще есть? Только слава,
Я ею рад с тобою поделиться:
Топи, как я, в шумящем грозно Понте
Славянские раскрашенные струги,
В горах Кавказа над обрывом черным
С одною пикой выходи на тура,
Тогда со мной сравнишься. Я сказал!

Сцена пятая

Евнух и Юстиниан.

Евнух
(входя)

Сам Кесарь!

Имр и царь скрываются. Входит Юстиниан.

Юстиниан

Прибыли послы из Рима?

Евнух

Вчера, порфирородный.

Юстиниан

И письмо
Доставили?

Евнух

Им был прием недобрый
Оказан.

Юстиниан

Так и знал я! Этот Рим,
Гордясь своей языческою славой,
Понять не хочет, что отныне солнце
Для всей земли — один Константинополь.
А что собор святой Софии?

Евнух

Нынче
Еще одна воздвигнута колонна,
И главный мастер слышал серафимов,
Ликующих и сладостно поющих.

Юстиниан

Пятьсот червонцев выдать! Боже, Боже,
Ужели я когда-нибудь войду

В сей храм достроенный и на коленях,
Раб нерадивый, дам Тебе отчет
Во всем, что сделал и чего не сделал?
Миропомазанья великой тайной
Ты приказал мне царский труд, желая,
Чтоб мир стал храмом и над ним повисла,
Как купол, императорская власть,
Твоим крестом увенчанная, Боже,
И я ль тебя в великий час предам?..

(Евнуху.)

До этих пор не кончена туника?

Евнух

Для Трапезондского царя?

Юстиниан

Ну да!

Евнух

Осталось вышить золотом корону,
И, я клянусь, такой туники брачной
Ни на одном не видели царе.

Юстиниан

Ты на три дня ее положишь в яд.
Тебе секрет известен?

Евнух

Государь!

Юстиниан

В чем дело?

Евнух

Я смущен: так, значит, свадьбы
Не будет?

Юстиниан

Почему ты так решаешь?

Евнух

А скорбь невесты?

Юстиниан

Что девичьи слезы
Пред пользой государства! Трапезонд —
Приморский город и весьма торговый.
Он должен быть моим, он ключ к Кавказу.
Я не люблю войны, когда возможно
Устроить дело без пролитья крови.
Пусть Зоя унаследует его,
Дочерней волей управлять я буду.
Еще одной жемчужиной бесценной
Украсится корона Византии.

Евнух

Я понял, государь. Ты мудр и благ.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Сцена первая

Юстиниан, Трапезондский царь, Евнух.

Юстиниан

Наш милый сын, тебя мы снова видим
Вернувшимся из дальнего похода.
Императрица будет очень рада,
И кто-то будет рад еще сильней.

Царь

Как мне благодарить тебя за эти
Слова, таинственные для меня?
О государь, враги твои разбиты,
Болгарские рассеяны полки.

Юстиниан

Я знаю.

Царь

Как ты можешь знать об этом?
Я прибыл первым из всего отряда.

Юстиниан

Ведь ты там был, и этого довольно.
Еще ни разу весть о пораженье
Из уст твоих не долетала к нам.

Евнух

Такая важная для нас победа,
С такой достигнутая быстротой,
Освобождая наши легионы,
Порфирородный, изменить должна
Теченье дел. Весть новая в докладе.

Юстиниан

Так начинай его. Ты, милый сын,
Прислушайся: ты был доселе рукою,
Державшей крепкий византийский меч,
Но день придет, и будешь головою,
Надевшей императорский венец.
Я слушаю.

Евнух

К нам с юга прибыл странник.
Раздор в Аравии, там брат на брата,
Сын на отца, и странник утверждает,
Что если в Византии он найдет
Одиннадцать-двенадцать тысяч войска,
То он к твоим ногам положит
Убийством утомленную страну.

Юстиниан

Ну, милый сын, что ты на это скажешь?

Царь

Просителя я видел, он по нраву
Пришелся мне и взором ястребиным,

И грудью крепкой, словно медный щит.
Со мной он говорил немного странно,
Но я его простил. О мой отец,
Ты мне позволишь так назвать тебя?
Пошли в Аравию свои дружины,
Пусть он их поведет и пусть на месте
Сожженного родимого селенья
Он город выстроит себе высокий
С фонтанами, садами и дворцами.
Я нынче слишком счастлив и хочу,
Чтоб были счастливы другие тоже.

Юстиниан

Нет, вижу я, не юношам влюбленным
Решать дела державного правленья.
Быть может, этот странник и сумеет
Водить войска, одерживать победы,
Прославить императорское имя,
Но кто, скажи, нам может поручиться,
Что после не пробудится в нем кровь,
Кровь дикаря, влюбленного в свободу,
Считающего рабство униженьем,
И что победу он не обратит
На выгоду своей страны, не нашей?
Нет, сын мой, византийские полки
Вождя иного, лучшего достойны.
Ты поведешь их, вечный победитель,
Муж дочери моей любимой, Зои.
Назавтра свадьба, и в поход с собою
Ты увезешь и юную царицу.
А свадебный подарок мой, тунику,
Которая доселе не готова,
Возьмешь по окончании похода.

Евнух

Но этот странник хочет мести. Он,
Забытый нами, может быть опасен.

Юстиниан

Тогда пускай он остается здесь,
Заложником под стражею, на случай
Какой-нибудь неведомой измены.

Юстиниан и Евнух уходят.
Входит Зоя.

Сцена вторая

Царь и Зоя.

Царь

Царевна, мне сказали, ты согласна
Со мной увидеться... но, может быть,
Неправда это?.. Я уйду...

Зоя

Останься!

Царь
(смотря в окно)

Широкий ветер сбил буграми пену,
Босфор весь белый... Как бы мне хотелось
Теперь уехать далеко...

Зоя

Куда?

Царь

Не знаю! Я еще страны не видел,
Где б звонкой птицей, розовым кустом
Неведомое счастье промелькнуло.
Я ждал его за каждым перекрестком,
За каждой тучкой, выбежавшей в небо.
И видел лишь насмешливые скалы
Да ясные бесчувственные звезды.
А знаю я — о, как я это знаю! —
Что есть такие страны на земле,
Где человек не ходит, а танцует,
Не знает боли милая любовь.

Зоя

А разве, если любишь, больно?

Царь

Да.

Зоя

А если на небе горят Плеяды,
Как украшения на женском платье?
А если чаши влажных белых лилий
Виденьями поднялись из воды?

Царь

Не знаю, что ты говоришь...

Зоя

И я
Не знаю… Мне приснилось это…

Царь

Уедем вместе, здесь мне душно, Зоя.
Здесь люди хмурятся, хотят чего-то
И говорят не об одной любви.
Да и твоим глазам должно быть больно
Всегда смотреть на яшмовые стены,
И холодно от мрамора ногам.

Зоя

А ты умеешь ездить на верблюде?
Умеешь убивать морских чудовищ?
Ко мне пробраться можешь, словно змей,
Когда кругом дозором бродят братья?

Царь

Нет братьев у тебя.

Зоя

А ты мне скажешь,
Что у меня глаза, как у газели,
Что жарок рот мой, что с моею грудью
Сравнятся блеском только зеркала?

Царь

Араб! Ответь, ты видела араба?
Пришелец хмурый говорил с тобой?

О да, я знаю, что слова такие
Лишь он единый мог сказать тебе!
Вот ты дрожишь, как пойманная птица,
И смерть в моей душе... О Зоя, Зоя,
Молю тебя, ответь мне только правду,
Скажи, что он не говорил с тобой.

Зоя

Ах, я не знаю, с кем я говорила:
Высокий, он казался мне виденьем,
Его глаза светились, словно звезды,
Его уста краснели, словно роза,
А речь звучала, как биенье сердца.

Царь

Не правда ли, земли он не касался
Ногой, и за спиной дрожали крылья?

Зоя

Мне кажется, что да.

Царь

Так то был ангел!
Ведь ты святая, Зоя, и, конечно,
Слетают небожители к тебе.
Как ты бледна! Мне нестерпимо видеть
Тебя такой; в свою опочивальню
Вернись скорей и между часословов,
Цветов и ангелов, на чистом ложе
Вкуси покой, но прежде, умоляю,
Прости меня.

Зоя

Мне не за что прощать.
(*Уходит.*)

Входит Феодора.

Сцена третья

Царь и Феодора.

Царь

Императрица!

Феодора

Я искала Зою,
Я думала, ты с нею говоришь.

Царь

Царевна утомилась разговором
И только что покинула меня.

Феодора

Так, так! Уже до свадьбы утомляешь
Невесту ты, любовник несравненный!
Скажи, о чем же говорил ты с Зоей?

Царь

Прости, императрица, но мне больно
Услышать это трепетное имя

Из уст, которые не сознают
Всего чудесного, что в нем сокрыто.

Феодора

Ко мне несправедлив ты, я люблю
И Зою, и тебя любовью нежной.

Царь

Ни я твоей не чувствую любви,
Ни Зоя. Разве ты мне говорила
О дивной прелести ее, о неге
Ее правдивых глаз и смелых губ,
Об ангелах, какие к ней приходят?

Феодора

А что, день свадьбы Кесарем назначен?

Царь

На завтра.

Феодора

Ну, я рада за тебя!
Об ангелах я, право, не слыхала,
А о других… да что и говорить!

Царь

Императрица, ни царевны Зои,
Ни сердца, полного любовью к ней,
Такою речью ты смутить не можешь.

Феодора

Смутить? Но есть ли что-нибудь дурное
В том, что, с арабом повстречавшись, Зоя
Наслушалась певучих небылиц?

Царь

С арабом?

Феодора

Да, и он ей пел так сладко
О чудищах морских и о верблюдах
И о своих любовных приключеньях
И, кажется, хотел поцеловать.
Но Зоя не позволила, конечно.

Царь

С арабом! Так она мне солгала!

Феодора

Как ты ревнив! Подумай, это странник,
Несчастный нищий, ты же царь, хоть, правда,
Красив он и красивее тебя.
Он может сердце девичье встревожить
Речами хитрыми, присниться ночью
Сияющим, как ангел золотой,
Заставить плакать и бледнеть от страсти,
Но девушка разумная не станет
Любить неведомого пришлеца.

Царь

Оставь меня теперь, ты слишком больно
Мне сделала, и всё ж я верю в Зою.
Я умер бы, когда б не верил ей.
Но тот араб мое узнает мщенье,
Ему бы лучше было не родиться...

Феодора

Смотри, он входит. Сделай, что сказал!

Входит Имр.

Сцена четвертая

Те же и Имр.

Имр

Ага, ты здесь, я требую, ответь!
Ты отправляешься вождем к отряду?
Мне Евнух всё открыл. Ты мог посметь!
Украл мою последнюю отраду!

Царь

Ты с Зоей говорил наедине,
А мне сказал, что ты ее не видел!
Я думал, что ты тигр, а ты гиена,
Прикрытая тигриной пестрой шкурой.

Имр

Ты низкий вор, а упрекаешь сам!
У нищего ты отнял корку хлеба.
Ты думаешь, что так я и отдам
То мщенье, что я выпросил у неба?

Царь

Нечистыми губами ты шептал
Слова нечистые царевне Зое,
И эти наглые глаза смотрели
В безгрешные, как рай, ее глаза!

Имр

Несчастная Аравия моя,
Ужель я сделался твоей бедою?
Бальзам для язв твоих готовил я,
А он, чужой, что сделает с тобою?

Царь

Я разорю дотла твою страну,
Колодцы все засыплю, срою стены,
Я вырублю оазисы, и люди
Названье самое ее забудут!
А ты, ты будешь гнить в цепях, в тюрьме...
Ты даже старцем из нее не выйдешь,
За корку черствую, что раз в неделю
Тебе дадут, меня благословишь.

Имр выхватывает нож и бросается на него. Борются. Царь одолевает и овладевает ножом.

Имр

Убей меня скорей!

Царь

Убить тебя?
Я низкой кровью рук не запятнаю,
Я убиваю только благородных.

Феодора

Нам дан закон не отомщать обиды,
Припомни, царь, что ты — христианин.

Царь

Да, как сказал я, так и будет! Стража
Его сегодня ж вечером возьмет.
Таким, как он, не место на свободе,
Где солнце светит, где дела свершают
Великие и девушки проходят,
Подобные моей невесте Зое.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Сцена первая

Юстиниан и Феодора.

Феодора

Возлюбленный мой Кесарь, значит, завтра
Царь Трапезондский и царевна Зоя

Венчаются, а мстительный араб
Не войско получает, а оковы?
Я рада, только мне порою больно,
Что узнаю я о твоих решеньях
Не из твоих спокойных, строгих губ,
В глухих ночах целованных так много,
А лишь от Евнуха, от приближенных
Да от болтливых, ветреных служанок.

Юстиниан

Ты знаешь, как стремился я найти
В тебе помощницу делам правленья,
Как верил я в тебя и как любил
И как потом жестоко обманулся.
Ты не жена, ты женщина — и только!
Пускай другие могут забывать,
Но я, я ничего не забываю.

Феодора

Ну вот, опять ты повторяешь басни,
В которые уже никто не верит.
Отец мой был сенатором — бумаги
(Возьми их у хранителя печати,
В них нет подделки, что б ни говорили)
Доказывают это слишком явно.

Юстиниан

Мне всё равно, кто был твоим отцом,
Ведь я твой муж, и этого довольно!
О чем я говорю, ты догадалась?

Феодора

Все женщины такие ж.

Юстиниан

Нет, не все!
Мать Зои, словно лилия Господня,
Небесною сияла чистотой,
И Зоя ей подобна.

Феодора

Так араба
Под стражу?

Юстиниан

Да.

Феодора

Прости меня, прости.
Я десять лет была твоей женою,
И ты за эти десять лет не можешь
Меня, жестокий, упрекнуть ни в чем.

Юстиниан

Нечистой ты взошла ко мне на ложе.

Феодора

Нечистой, да! Но знаешь, почему?
Лишь потому, что я любила много
Тебя, мой Кесарь, мой орел державный.
Я девочкой мечтала о тебе
И прятала твое изображенье.
Когда к ристалищу шел царский поезд,

Кто оторвал бы от окна меня?
Я подкупила твоего раба,
И он мне раз принес песку из сада,
Где вечерами ты бродил один,
О благе Византии размышляя.
Но годы шли, и закипала кровь
Во мне, и наконец я повстречала
Того, кто был и взглядом, и осанкой,
И даже голосом во всем подобен
Тебе, тебе... В народе говорили,
Что мать его покойный твой отец
Однажды ночью взял к себе на ложе.
Ты был далеким, чуждым, недоступным,
А он бледнел и таял от любви.
Я отдалась, но только раз, не больше,
Клянусь! И вскоре после умер он,
В Иллирии в твоих войсках сражаясь.

Юстиниан

Но после ты была в Александрии,
И слухи смутные идут о том.

Феодора

В Александрию к одному святому
Отшельнику мой духовник Панкратий
Послал меня замаливать мой грех.

Юстиниан

Есть поговорка старая, что если
Подозревают женщину во лжи,
Всегда ее подозревают мало.

Феодора

Так прогони меня! Сними немедля
С меня мой сан. Что мне он без любви?
И пусть, как прежде, из окна я буду
За царским поездом твоим следить.
Ты изменился, я осталась та же,
Я — девочка, влюбленная в тебя.
Ударь меня и прогони.

Юстиниан
(протягивая к ней руку)

Дитя!

Феодора
(плача)

Ужели бы я так могла любить,
Когда б тебя я не любила нежно?
Ты ласков вновь со мной; забудем, хочешь,
Раздоры, ревность, будем жить для счастья
И нашего, и всей державы нашей,
Таинственно дарованной нам Богом.
Дай мне твой перстень, тот, с которым можно
И отдавать повсюду приказанья,
И отменять их именем твоим.
Дай мне его залогом примиренья,
Как ты уж мне его давал когда-то
Любви залогом, и я буду верить,
Что я действительно твоя подруга.

(Понизив голос.)

Я знаю всё, я рук твоих касаюсь,
и кровь, что греет их, мне шепчет тайны,

На грудь твою прилягу, и биенье
Мне сердца твоего, как речь, понятно.
Я знаю, что отравлена туника,
Туника Трапезондского царя,
Но не сужу тебя, а покоряюсь.
По мне, убей святого патриарха
И манихейское восставь нечестье,
Я за тобой пойду повсюду, если
Я буду знать, что я близка тебе.

Юстиниан

(отдает перстень)

Дитя, дитя.

Феодора

И уходи теперь.
В моей душе сейчас такое счастье,
Что я должна молиться.

Юстиниан

Я с тобою
Охотно тоже помолюсь.

Феодора

Ну, нет!
Ко мне придет игуменья святая,
И ей с мужчинами нельзя встречаться.

За сценой шум.

Да вот она. Скорее уходи.

Юстиниан уходит. Вбегает Имр, за ним Евнух.

Сцена вторая

Феодора, Имр и Евнух.

Имр

О госпожа, мне передал твой мальчик,
Что ожидаешь ты меня, и я
Явился, но старик безумный этот
Меня пытался заключить в оковы.
Я воина убил, и вот я здесь...
Весь этот город полон вероломства...

Евнух

Императрица, Кесарь приказал,
И я исполнить должен. Умоляю,
Войди к себе, чтобы твоим глазам
Не оскорбиться зрелищем насилья.

Феодора

Постой!

(Имру.)

Скажи, ты что-нибудь решил?

Имр

Решил я с жизнью лишь продать свободу.

Феодора

Царь Трапезондский настоял в совете,
Чтоб ты был взят немедленно под стражу.

Имр

Царь Трапезондский! Я его убью.

Феодора

Убьешь? Но здесь не южная пустыня,
И, наконец, тебя сильнее он.

Евнух

Ну что же, госпожа, сама ты видишь,
Что этот зверь опасен на свободе.
Молю тебя, позволь мне взять его.

Феодора

Постой, еще мгновенье!

(Имру.)

Разве кровью
Смываются подобные обиды?

Имр

А чем они смываются еще?

Евнух

Прости, я должен взять его.

Феодора

Вот перстень.
Ты знаешь, что обозначает он.

Араб не будет заключен в оковы,
Противны мне насилие и злоба,
Я исцелю евангельскою правдой
Его грехом взволнованную душу.
Оставь же нас теперь.

Евнух

Я повинуюсь.

(Уходит.)

Сцена третья

Феодора и Имр.

Феодора

Теперь ты веришь, что во мне найдешь
Надежную заступницу?

Имр

Я верю,
Что льву всегда сопутствует гиена.

Феодора

Ты волен оскорблять меня, с арабом
Мне не к чему хранить величье сана.

Имр

Веди меня, учи меня, я твой.

Феодора

О чем ты говоришь со мной?

Имр

О Зое!
Я до сих пор забыть ее не мог,
О ней я вспоминаю неустанно.
Так маленький, так красный огонек
Лизнет, исчезнет, а на теле рана.

Феодора

Не понял ты, что я с тобой шутила:
Не обольщают Кесареву дочь.

Имр

Так я один найду свою дорогу.
Прощай!

Феодора

Постой, куда ты, так нельзя!
Ведь глупостей наделаешь ты столько,
Что не поправить их и во сто лет.
Но всё ж мне нравится твоя горячность,
Арабская бунтующая кровь.
Когда б я не была императрицей,
То я б тебя, наверно, полюбила.

Имр

Прощай, к чему слова пустые эти?

Феодора

А вот к чему. Быть может, надлежит
Преступные намеренья оставить
И Зою пощадить. Она невеста
И любит Трапезондского царя.

Имр

Царевна любит?

Феодора

Кажется, они
Уже близки. Она, по крайней мере,
Твои слова поведала ему,
Как хвастал ты, как унижался после,
И он сердился, а она смеялась.

Имр

Хитришь, императрица, ясно вижу,
Что ты хитришь. Обманывай других,
Детей и стариков, в тебя влюбленных,
Сановников лукаво-раболепных,
Но не меня, бродягу из пустыни,
Который верит только облакам,
Да самому себе, да спетой песне.
Ты хочешь страсть мою разжечь? Напрасно!
Она и так горит лесным пожаром,
И я теперь, как тетива у лука,
Натянутая мощною рукой.
Я раз переменил мое решенье
И не могу в другой переменить.

Феодора

Ты нравишься мне, право, я с тобою
Могу не прятаться и не лукавить.
Твоя душа черней беззвездной ночи,
Любовникам и ведьмам дорогой.
Что, если бы тебя я полюбила?

Имр

Предай мне Зою.

Феодора

Правда. Надо мстить
Обоим нам, и я императрица.
Пока уйди и стань за этой дверью.
Сейчас войдет сюда царевна Зоя,
Я с нею буду говорить, как мать,
Журить ее, и ты войдешь, когда
Увидишь, что ее я покидаю.

Имр уходит. Входит Зоя, за ней царь Трапезондский.

Сцена четвертая

Феодора, царь и Зоя.

Феодора

Ты, Зоя?

Зоя

Да, императрица.

Феодора

Как, и ты?

Царь

Да, я. Ты, кажется, смутилась?

Феодора

Я тронута.

Царь

Не время для насмешек.
Теперь я всюду чувствую опасность
Не для себя, а для царевны Зои.
Ее не кину я ни на минуту,
И даже ночью стану я с мечом
Перед дверьми в ее опочивальню.

Феодора
(Зое)

И ты на это согласилась?

Зоя

Да.

Феодора
(царю)

Какую же ты чувствуешь опасность?

Царь

Везде опасность чистым там, где ты.

Феодора

Ты позабыл, что я императрица.

Царь

Я ничего не позабыл, я знаю,
Что там, где ты, — измена и насилье,
Удары потаенные кинжалом,
И яд, и раскаленное железо,
Которым выжигаются глаза.
Араб еще не заключен под стражу?

Феодора

А что тебе за дело до араба?

Царь

Ты думаешь, что эхо этих зал
Тебе одной рассказывает тайны?
Царевну ты назначила арабу,
Ты разжигаешь в нем и страсть и месть,
Он точно тигр, почуявший добычу,
Но я могу смирить, императрица,
И тигра и ползучую змею.

Феодора

Так вот она, хваленая твоя
И царственная кровь, вот доблесть сердца.
И Зоя соглашается с тобой?

Так кто ж она: царевна, для которой
Господь на небе жениха наметил,
Или блудница, и прохожий каждый
Ее унизит или оскорбит?
За чистую ее я принимала
До этих пор...

Царь

Клянусь, она права...

Феодора

Так, значит, вечно будешь ты стоять
С мечом перед ее опочивальней,
Подслушивать, выслеживать, таиться,
То верить, то опять подозревать?
Ты позабудешь дальние походы,
Ты перестанешь управлять страной,
И будут дни твои полыни горче,
И будут ночи, как мученья ада.

Царь

Клянусь, она права! Царевна, ты
Как думаешь?

Зоя

Не знаю.

Феодора

Разве Зоя,
Униженная вечным подозреньем,
Не будет чувствовать себя в тюрьме

И, наконец, однажды не помыслит —
Быть может, я действительно такая? —
А что тогда, ты знаешь.

Царь

Нет, довольно.
Теперь хочу я даже, чтобы к Зое
Слетались диким роем искушенья.
Я вижу, вижу, как она пройдет
Средь них, окружена покровом света,
И, чистая, их даже не заметит.

Феодора

И ты уйдешь со мной, оставя Зою
Наедине с твоим врагом смертельным?

Царь

Царевна, ты оценишь подвиг мой?

Зоя

Не уходи. Мне хорошо и страшно.
Я слышу будто звон далеких арф
Бесчисленных, и ветер слишком знойный
И слишком пряный... я — как облака,
Что тают в полдень в небе просветленном,
И я не знаю, что со мной такое.

Феодора
(царю)

Как сильно ты любим! Я вспоминаю,
Внимая ей, мои мечты девичьи.

Ужель ты сомневаешься еще?
Тогда ее ты, право, недостоин.

Царь

Достоин я и ухожу. Царевна,
Ты для меня Святых Даров святей.
Христос улыбкой светлой улыбнется,
Когда ты в белый рай его войдешь.

Феодора и царь уходят. Входит Имр.

Сцена пятая

Имр и Зоя.

Зоя

Не подходи ко мне, не подходи,
Молю тебя, не говори ни слова.
Что мне до странной родины твоей
И до судьбы твоей, такой печальной.
Я дома твоего не разоряла,
Я только видела тебя во сне.

Имр

Царевна!

Зоя

Нет, молчи, молчи, молчи.
Твой голос мне напоминает что́-то,
О чем давно должна я позабыть.

Имр

Мой дом сожжен, от моего народа
Осталась только кучка беглецов.
И ты, и ты, чьи губы слаще меда,
Становишься среди моих врагов.
Я ухожу.

(Подходит ближе.)

Зоя

Но ты хотел уехать,
Ты мстить хотел, рассказывали мне.

Имр

Я не увижу ни морей, ни степи,
Царь Трапезондский поведет отряд.
Он твой жених, а мне тюрьма и цепи
За то, что я поймал один твой взгляд.

Зоя

Так, значит, я виновна пред тобой?

Имр

Да, ты! И этой силою любовной,
И страшною своею красотой,
И телом ослепительным — виновна.

Зоя

Молчи, молчи, я о словах таких

Мечтала слишком долго и напрасно.
Зачем приходишь ты смущать меня
Своей печалью, красотой и страстью?

Имр

Что клятвы, мною данные? Пути,
Ведущие меня в мои владенья?
Но я в тебе одной могу найти
Небесного замену наслажденья.

Зоя

Уйди, уйди, тебя я не люблю,
И никогда тебя не полюблю я.
Ты слишком страшен, и твои слова
Меня палят, а не внушают нежность.

Имр

(обнимая ее)

Нежна ль орлица к своему орлу,
Когда их брак свершается за тучей?
Нет, глаз твоих томительную мглу
Пронижет страсть, как молнией летучей.

Зоя

Но я невеста, знаешь ты о том.
Я не себе принадлежу, другому.
Подумай, я же Кесарева дочь,
Наследница державной Византии...
Но ты совсем не слушаешь меня,
И все мои слова и возраженья,
Едва сказав, сама я забываю...

О, почему так отступили стены,
Зачем здесь небо, залитое светом,
Широкими горячими лучами?
Я только тучка, ты же — ветер вольный,
По прихоти играющий со мною.
Вот ангел наклонился и глядит,
Хранитель мой и детских игр товарищ...
Зачем он грустен?.. Милый, милый ангел,
Я только тучка, мне легко и сладко.

Имр уносит ее.

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Сцена первая

Евнух и Имр.

Евнух

Ну, как ты нынче спал на новом месте,
В покое, отведенном для тебя?
Не правда ли, тебе казалось странным,
Что не было с тобой твоей арабки,
Постель не пахнула верблюжьим потом
И не ревели за окном гиены?

Имр

Вся ночь в виденьях странных и чудесных,
Всю ночь душа на дыбе палачей.

Орел кружился в высях неизвестных,
И клекот был — как стук стальных мечей.
Но часто прорывался в грохот стали
Пронзительный и безутешный плач.
И молнии какие-то блистали,
И плач... и сердце прыгало, как мяч.
Был темный стыд, как смерть неотвратимый,
Который горше смерти тяготит...
Вослед за женщиной, такой любимой,
По темным переулкам крался стыд.
Проснулся... Утро было слишком ясно,
И розами был воздух напоен.
Но знаю я, что снился не напрасно
Ужасный и прекрасный этот сон.

Евнух

Конечно, не напрасно: до полудня,
По повелению императрицы,
Свободен ты, а после заключенье,
Где не увидишь ты ни роз, ни солнца.
Я Кесарев приказ исполнить должен.

Имр

О случай, всемогущий, как природа,
Порхающий по воле здесь и там.
Не для себя иль своего народа
Я падаю теперь к твоим стопам,
А лишь для той, что молнией летучей
Во мне зажгла томительную страсть,
Лишь для нее, плясун веселый, случай,
Яви свою божественную власть.

Евнух

Как ты забавно молишься. Люблю
И я сплетенье силлогизмов тонких.
В Египте это общая забава,
Там греки, финикияне, арабы
При помощи логических фигур,
Геометрических сопоставлений
Творят еще неслыханные веры,
Которые живут, как мотыльки,
Лишь день один, но все-таки пленяют.
Скажи, ты не был там?

Имр

В Александрии
Я жил пятнадцать лет тому назад.

Евнух

Как раз когда была там Феодора.

Имр

Какая?

Евнух

Неужели ты не знаешь,
Что так зовут императрицу нашу?

Имр

Как — Феодора? С кудрями как смоль,
С горячим ртом и легкими ногами,

Белее, чем кедровые орешки,
Освобожденные от скорлупы?
Ха-ха... Теперь спасен я!

Евнух

Ты не мог
С ней встретиться, она жила в пустыне,
Там некий старец наставлял ее
В искусстве покаянья и молитвы.
А ты, наверное, пировал в дворцах
Купцов богатых и центурионов,
Бывал на играх и звериных травлях
Да посещал языческие школы.
Однако скоро полдень, нам пора.
К тому же в этот час императрица
Бывает здесь.

Имр

Ее-то мне и надо.

(Набрасывается на Евнуха, валит его, завязывает ему голову его же одеждой, потом выпрямляется и ждет.)

Сцена вторая

Имр и Феодора.

Феодора
(входя)

Ты здесь еще?

Имр

Я здесь, императрица,
Благодарить тебя и день назначить
Венчанья моего с царевной Зоей.

Феодора

Ты помешался, бедный человек.

Имр
(продолжая)

И попросить еще, чтобы в поход
Был я, не Трапезондский царь, отправлен.

Феодора

Но почему ты до сих пор не взят
Под стражу? Где ленивый этот Евнух?

Имр
(указывая на лежащего)

Он здесь, императрица, связан мною
За скучную назойливость свою.

Феодора

Ужель осмелился, безродный нищий,
Ты нашего сановника связать?
Нет, это слишком... кто там! Стража, слуги!
Сюда, сюда! На помощь!

Имр

Феодора,
Что, родинка твоя под левой грудью
По-прежнему похожа на мышонка?

Феодора

Что говоришь ты?

Имр

Видишь этот шрам?
Ты помнишь, как меня ты укусила
В Александрии теплой лунной ночью,
Когда ты танцевала перед нами
И я тебе мой бросил кошелек
С алмазами, не с золотом? Ты помнишь?

Феодора

Ты? Ты тот Имр? Какое наважденье!
Но почему ты здесь? Постой, ты знаешь,
Что я тебя любила одного?

Имр

Ну нет, не одного! В Александрии
Твоей любовью многие хвалились.

Феодора

Я до тебя не знала наслажденья.
Я отдавалась просто, как дитя...
О, как томит меня воспоминанье!
Скажи, меня еще ты любишь?

Имр

Нет.

Феодора

Да, знаю я, незрелая девчонка
С печальным ртом, огромными глазами
Тебе дороже... Так она погибнет!

Имр

Императрица, грустно жить в цепях.

Феодора

В цепях?

Имр

Да, если Кесарь всё узнает,
Ты думаешь, что он тебя простит?

Феодора

И ты решишься женщину предать,
С которой ты изведал наслажденье?

Имр

Я должен девушку спасти, с которой
Судьба моя навеки сплетена.

Феодора

Так что ж мне делать?

Имр

Только покориться.
И вор, столкнувший путника с моста,
Потом его вытаскивает сам,
Узнав в нем неожиданно знакомца.

Феодора

Ты отомстил, а я не отомстила.

Имр

Такая уж удача мне.

Феодора

Ну что ж!
В моей груди опять забилось сердце
Без ненависти, без любви, а только
Послушное ударам мерным бубна,
Стремительно взлетающим ногам
Да стеблям рук, закинутых высоко.
Не правда ль, я неплохо танцевала?

Имр

Ну, в добрый час. Ты поняла меня.
Я ухожу. Но помни, Феодора,
Предательства со мной не удаются.

(Указывая на Евнуха.)

А этого, быть может, умертвить?
Он слышал разговор наш.

Феодора

Нет, не стоит.
Он промолчит, он знает столько тайн,
Что уж они его не обольщают.
Но унеси его скорей. Вот Кесарь.

Имр уносит Евнуха.

Сцена третья

Феодора и Юстиниан.

Юстиниан
(входя)

Кто был сейчас с тобой?

Феодора

Арабский странник.

Юстиниан

Но что он делал?

Феодора

Говорил со мной.

Юстиниан

Свободен он?

Феодора

По моему веленью,
Вот этим подтвержденному кольцом.

Юстиниан
(вырывая кольцо)

Назад, назад кольцо мое!

Феодора

Возьми,
Но только я как должно поступила.
Он был бы здесь опасен и в тюрьме.

Юстиниан

Кому опасен?

Феодора

Мне, одной лишь мне!

Юстиниан

Что ты сказала? Как? Он покушался
На жизнь твою?

Феодора

Ужели ты не видишь,
Как щеки у меня горят, как трудно
Мне говорить об этом пред тобой?
Мне стыдно! ты меня ревнуешь только

К каким-то небывалым прегрешеньям,
А подлинной опасности не видишь.

Юстиниан

Его ты любишь? Отдалась ему?

Феодора

О нет, когда б ему я отдалась,
Мне силы не хватило бы сознаться.

Юстиниан

Так в чем же дело?

Феодора

Мне уж тридцать лет,
А в эти годы к женщинам приходят
Еще неведомые искушенья.
Пускай его отправишь ты в тюрьму,
Я буду думать о тюрьме всечасно.
При каждом шорохе, при каждом стуке
Мне будет чудиться, что это цепи
Звенят на стройных бронзовых ногах.
Убьешь его, и мука будет горше,
Он мертвый станет мне являться ночью,
Ласкать меня, и будут пахнуть тленом
Его мучительные поцелуи.
О мой супруг, тебя любила я,
Как дивный жемчуг, как звезду Востока,
Как розу благовонную, а ты
Меня предашь лукавящему змею.

Юстиниан

Тебе я верю. Верю я всегда,
Когда себя ты обвиняешь.

Феодора

Кесарь,
Одно есть средство защитить меня
От мук и небывалого позора —
Отдай ему начальство над войсками.
Когда я буду знать, что счастлив он
И никогда назад не возвратится,
То страсть моя исчезнет, точно тень
От облака, растопленного солнцем.

Юстиниан

Но этот подвиг мною предназначен
Для Трапезондского царя, и легче
Отнять у льва голодного добычу,
Чем у такого воина поход.

Феодора

Об этом ты не беспокойся: Зое
Уговорить удастся жениха.

Юстиниан

А Зоя тут при чем? Ужель пришелец,
Как и тебя, ее околдовал?

Феодора

Мне тридцать лет, а ей всего тринадцать.
Подумай, что ты говоришь!

Юстиниан

Прости.
Я рад, что ты мне рассказала правду
И Зою защищаешь предо мной.
Да будет так!

Феодора

О дивный, дивный Кесарь,
Меня ты спас, и я тебя люблю

Оба уходят. Входят царь Трапезондский и Зоя.

Сцена четвертая

Царь и Зоя.

Царь

Как хорошо мне, Зоя. Мы с тобою
Роднее стали, ближе. Есть о чем
Нам говорить. Араб? Он был испуган.
Он пред тобою преклонился?

Зоя

Да.

Царь

Что ты ему сказала?

Зоя

Я молчала.

Царь

А он?

Зоя

Молчал и он, лишь звезды пели
Так звонко в сонном небе да крылатый
Склонялся ангел надо мной и плакал...
Послушай: я любовница араба.

Царь

Не знаешь ты сама, что говоришь!

Зоя

Я никогда тебя не уверяла,
Что я тебя люблю, так почему же
Так больно мне? Ведь ты меня простишь?

Царь

Царевна, не испытывай меня,
Не вынесу такого испытанья.

Зоя

Не мучь меня. Не заставляй, чтоб вновь
Я страшное признанье повторила.

Царь

Но как случилось это?

Зоя

Я любила.

Царь

Неведомого нищего пришельца
С гортанным голосом, с угрюмым взглядом,
С повадкой угрожающего зверя
Без тени человеческой души?

Зоя

Не смеешь ты так говорить о нем!
Он нежен, точно знойный ветер юга.
Его слова — как звоны лютни в сердце,
Которое один он понимает.
И царство, им утраченное, было
Исполнено таким великолепьем,
Какого не найдешь и в Византии,
Не только что в несчастном Трапезонде.

Царь

Прости меня! Я воин, а забыл,
Что нет иного права, чем победа.

Зоя

Ты очень больно сделал мне, но всё же
Тебе прощаю я за то, что ты
Поможешь мне. Зачем тебе поход?
И так ты заслужил довольно славы.
Пусть поведет в Аравию войска
Тот, для кого всего дороже мщенье,
Пусть он вернет и дом и трон отцовский,
Чтоб я его женою стать могла.

Царь

И ты меня об этом просишь?

Зоя

Разве
Меня совсем уже не любишь ты?

Царь

Я вспоминаю древнее преданье,
Которое, не помню где, я слышал,
Что женщина не только человек,
А кроткий ангел с демоном свирепым
Таинственно в ней оба совместились.
И с тем, кто дорог ей, она лишь ангел,
Лишь демон для того, кого не любит.

Зоя

Опять меня бранить ты начинаешь.
И на вопрос не отвечаешь мой.

Царь

Какой вопрос?

Зоя

Поход ты уступаешь?

Царь

Еще об этом спрашиваешь ты?
Мой честный меч, широкий и блестящий,
От взгляда моего он потускнеет,
И сильный конь мой выдержит едва ли
Меня с моей чудовищною болью...
Довольно! Пусть ведет поход кто хочет.

Зоя

О, как мне больно за тебя! Как будто
Я в чем-то виновата пред тобой!
Я всё, я всё отдам тебе, но только
Оставь мне радость и любовь мою.

Царь

Мне больше ничего не надо, Зоя.

ДЕЙСТВИЕ ПЯТОЕ

Сцена первая

Имр и Зоя.

Имр

Царевна, радуйся, сейчас приказ
За императорской печатью прибыл.
Пятнадцать тысяч воинов: гоплитов,
Копейщиков, и лучников, и готов —
Уже готовы выступить в поход,
И я, и я их поведу, царевна.

Зоя

Ты Зоей звал меня недавно.

Имр

Да.
Прости, царевна, у ворот я видел
Коня огромного, как дикий слон,
И рыжего, как зарево пожара;
Он мой. Когда к нему я подошел,
Он на меня так злобно покосился.
На нем я и поеду во главе
В Аравии невиданного войска.

Зоя

Ты город свой вернешь, в твоем дворце,
Не правда ль, будут бить всегда фонтаны
И перед ними заплетаться розы,

Большие, точно голова ребенка?
И в роще пальмовой по вечерам,
Где будем мы бродить рука с рукою,
Не правда ль, птицы запоют такие
Магические, синие, как луны,
Что сердцу станет страшно, как тогда.
Когда меня понес ты, и не будет
Печальным больше мой хранитель-ангел?

Имр

Конечно. Только прежде разорю
Осиное гнездо Бену-Ассада.
Мне ведомы становища злодеев:
Копейщиков пущу я по равнине,
Гоплиты будут слева за ручьем.
Когда Бену-Ассад войдет в ущелье,
С утесов лучники его осыпят
Стрелами оперенными, как градом,
А после всё мои докончат готы
С холодными, как их страна, глазами,
С руками крепче молотов кузнечных.

Зоя

И ты тогда за мной вернешься?

Имр

Да.
О как я счастлив! Милый южный ветер,
Когда я шел сюда, лицо мне жег,
И волны горбились среди Босфора,
Те самые, быть может, что стучали
О камни Африки, когда смотрелись

В них пьяные ночным убийством львы.
Но ты грустна как будто?

Зоя

Ты уходишь,
И больно мне.

Имр

В твои ночные сны
Являться буду я окровавленным,
Но не своей, а вражескою кровью.
Я головы владык, мне ненавистных,
Отрубленные, за волосы взяв,
Показывать тебе с усмешкой буду,
И ты тогда поверишь, что недаром
К моей груди вчера припала ты.

Зоя

Но может быть, ты и меня возьмешь
С собой иль сам останешься на время?
Есть у меня враги...

Имр

Не бойся их.
И кто они: царь Трапезондский — воин,
Так он не станет женщинам вредить.
Юстиниан? Но он отец твой. Евнух?
Толстяк, который любит рассужденья.
Ах, да! Императрица Феодора.
Но и она не может быть страшна.
Повыдергал я зубы у ехидны.

Я расскажу тебе о ней...

(Взглядывает в окно.)

Но что там?
Войска проходят... Первая колонна
Уж грузится на первую галеру.
И я не там! Прощай. Пора идти.

З о я

Еще одно мгновенье...

И м р

Вот гоплиты.
На солнце лиц их различить нельзя,
Так нестерпимо блещут их доспехи.
Иду.

З о я

Один лишь поцелуй!

И м р

Вот готы.
(Уходит.)

Входит Ф е о д о р а и стоит, не замеченная З о е й.

Сцена вторая

Зоя и Феодора.

Зоя

Ушел... Как сон, увиденный под утро.
Ушел... И не поцеловал меня.
Теперь пред ним веселые дороги,
Оазисы, пустыни и моря,
И бой... А если он... Но нет, я верю,
Что это невозможно... Невредимым
Вернется он и увезет меня
К священным розам и фонтанам белым.

(Смотрит в окно.)

Там воины проходят, я не знаю,
Как он, где лучники, а где гоплиты,
У всех у них обветренные лица
И поступь тяжкая, как будто шли
Они из Галлии без остановки
И думают до Индии дойти.
Они молчат, бегут за ними дети,
И женщины в изодранных одеждах
Их за руки хватают и целуют,
Как я... как я поцеловать хотела.
Их грозен облик: с плеч спадают шкуры
Медвежьи и тигриные, их руки
Как будто продолженье их мечей.
Но все идут и глаз не опускают,
Идут вперед уверенно и просто,
Как те, кому не следует стыдиться
Измен, предательства и вероломства.
Храните ж, воины, святую доблесть,
Начальника храните своего
И моего возлюбленного.

Феодора

Зоя!
Утешься, дочь моя, ведь твой жених
Остался и сегодня ваша свадьба.

Зоя

Остался он?

Феодора

Войска повел араб.

Зоя

Так он уехал?

Феодора

Зоя, Зоя!
Царь Трапезондский ждет тебя во храме,
А ты — скажу ль? — тоскуешь по арабе.

Зоя

Имр эль-Каис из Кинда — мой жених.
Я не хочу и не возьму другого.

Феодора

Про Имра я дурного не скажу,
Как про меня он говорит... Не так ли?
Молчишь?.. Ну, значит, так! Однако царь
Тебе в мужья твоим отцом назначен,

А ты ведь знаешь нрав Юстиниана:
Он не захочет дать напрасно слово
Иль положить напрасно в яд тунику.

Зоя

Тунику в яд? Какую? Я не знаю!

Феодора

Тунику Трапезондского царя.

Зоя

Зачем?

Феодора

А лишь затем, что Трапезонд —
Приморский город и весьма торговый,
И будешь ты царицей Трапезонда.

Зоя

Из-за меня? Убить того, кому
Уж я однажды сделала так больно
И для кого я жизнь отдать готова,
Чтоб искупить свою вину?.. О горе!..

Феодора

Об этом ты поговори с отцом.

Входит Юстиниан.

Сцена третья

Те же и Юстиниан.

Юстиниан

Мне радостно вас видеть вместе. Мир
В семействе императора — прообраз
Священный государственного мира.

Феодора

Ну, если так, народ восстал и с ревом
Бежит по улицам и площадям,
Пылают зданья, рушатся дворцы,
Под стенами разбойники и волки
Довольные, ища добычи, бродят.
Царевна из твоей выходит воли.

Зоя

Отец, ужели брачная туника
Отравлена?

Юстиниан

Отравлена.

Зоя

Зачем?

Юстиниан

Зачем пылают молнии на небе,
Сжигая достоянье поселян?

Зачем бывают бури и самумы,
Бывают ядовитые цветы?
Дитя мое, законы государства,
Законы человеческой судьбы
Здесь, на земле, которую Господь
Ведет дорогой неисповедимой,
Подобны тем, какие управляют
И тварью, и травою, и песчинкой.

Зоя

Я не хочу, чтоб умер мой жених!

Юстиниан

Казалось мне, что ты его не любишь.

Зоя

Я быть его женою не хочу,
Но если он умрет, и я погибну.

Юстиниан

Ты видишь, Зоя, так же непонятны
Мне замыслы твои, твои желанья,
Как для тебя мои, затем и создал
Господь голубоглазую покорность
И веру ясную, чтоб люди жили
В согласье там, где быть его не может.

Зоя

Отец, ты мудрый, знающий, ты Кесарь,
Помазанник Господень, для тебя

Пути добра и зла, страданья, счастья
Переплелись, ведут тебя ко славе,
Которую ты примешь в небесах
Тогда как я, я — девочка, и только!
Позволь мне доброй быть и быть счастливой!

Юстиниан

Дитя мое, для счастья твоего,
В котором я поклялся пред твоею
Покойной матерью, теперь святой,
От замыслов своих не отступлю я,
Но изменю их. Только злобный бык,
Неодолимую преграду встретив,
Себя калечит, в бой вступая с нею,
А мудрый — стороной ее обходит.
И достигает цели вожделенной.
Царь Трапезондский будет жить, и ты
Его женой не станешь. Пусть по сердцу
Перед тобой появится жених.

Входит Евнух.

Сцена четвертая

Те же и Евнух.

Евнух

Порфирородный! Горе! Горе! Горе!
Позволь мне лучше умертвить себя,
Чем появиться вестником несчастья
И затуманить взор царевны Зои!

Феодора

Опомнись! Скорбь не подобает тем,
Что предстают перед лицом владыки.

Юстиниан

Владыка мира — тоже человек,
И грустному он не мешает плакать.
Скажи мне, что случилось?

Евнух

Повстречал
Я Трапезондского царя, когда
Из этой залы выходил он в полдень.
И хоть еще я не касался пищи,
Взял за руку меня он и повел
Осматривать собор Святой Софии.
Молчал он, только раз спросил меня,
Закопан ли, по скифскому преданью,
Под основаньем храма человек,
Чтобы незыблемо стояли стены
И трещины колонн не расщепляли.
Перекрестился я и отвечал,
Что это суеверье не достойно
Ни императора, ни Византии.
Он усмехнулся краем губ и снова
На остальную замолчал дорогу.
Ты знаешь этот храм, порфирородный.
По узким, шатким лестницам, мосткам,
Среди лесов чудовищных, как ребра
Левиафана или Бегемота,
Мы поднялись туда, где мыслит зодчий
Из глиняных горшков поставить купол.

Мой спутник встал на страшной высоте
Лицом на юг, позолоченный солнцем,
Как некий дух, и начал говорить.
Я слушал, уцепившись за перила.
Он говорил о том, что этот город,
И зданья, и дворцы, и мостовые,
Как все слова, желанья и раздумья,
Которые владеют человеком,
Наследие живым от мертвецов;
Что два есть мира, меж собой неравных:
В одном, обширном, — гении, герои,
Вселенную исполнившие славой,
А в малом — мы, их жалкие потомки,
Необходимости рабы и рока.
Потом сказал, что умереть не страшно,
Раз умерли Геракл и Юлий Цезарь,
Раз умерли Мария и Христос,
И вдруг, произнеся Христово имя,
Ступил вперед, за край стены, где воздух
Пронизан был полуденным пыланьем...
И показалось мне, что он стоит
Над бездной, победив земную тяжесть...
В смятенье страшном я закрыл глаза
На миг один, на половину мига,
Когда же вновь открыл их, пред собой —
О горе! — никого я не увидел.
Как я спустился по мосткам, не помню.
Там, за стеной, уже шумели люди,
Толпясь над грудой мяса и костей
Без образа людского и подобья.
Суровы наши каменщики: их
Любимые забавы — бой звериный,
Кулачный бой и пьянство по ночам.
Но дрогнули обветренные лица,
В глазах угрюмых заблестели слезы

Когда пред ними с плачем я воскликнул,
Что это тело — Трапезондский царь.
Они его любили за веселость,
И за отвагу, и за красоту,
Как я его любил за дух высокий
И за уменье муку выносить.
И даже — расскажу ли? — я услышал,
Как кое-кто из них шептал проклятья,
Смотря на императорский дворец.
Они везде подозревают тайну.

Юстиниан

Немедленно расследовать событья
И тех, кто это делал, задержать!
Мне жаль царя. Теперь за Трапезонд,
Наверно, Персия захочет спорить.

Зоя

Он умер, живший для меня. И я,
Да, только я одна — его убийца.

Юстиниан

Дитя мое, тоска о женихе
Тебя лишает, кажется, рассудка.

Зоя

Убийца! Я ведь видела, что он
Перед словами, сказанными мною,
Дрожал, как под ударами кинжалов
Разбойничьих несчастный пешеход.
И неужели я не понимала,

Что правда — мерзость, если милосердье
К страдающему с нею несовместно?
О, как я оправдаюсь перед Богом,
Как Имру объясню свою вину?

Феодора

Ты говоришь сама, и помни, помни,
Что я твоей не выдавала тайны!

Юстиниан

Какая тайна и при чем здесь Имр?

Зоя

Отец, отец: лишь ты единый можешь
Меня понять, утешить и простить.
Узнай: царю я предпочла араба,
Я сделалась любовницей его.
Но как мне стать арабскою царицей,
Как наслаждаться счастьем средь фонтанов
И пальм, в руках возлюбленных, когда
На мне пятно невинной крови?

Юстиниан

Ты,
Наследница державной Византии,
Ты сделалась любовницей бродяги?
Позор, позор на голову мою,
И горе для тебя, виновной, горе!
Остановить немедленно войска,
Немедленно колесовать араба!

Евнух

Порфирородный, поздно! Видел я,
Как отплыла последняя галера.

Юстиниан

Тогда послать надежного гонца
К начальнику с приказом возвратиться.

Евнух

Иду.

Феодора

Он не послушается.

Юстиниан

Нет?
Тогда... тогда послать ему тунику,
Как знак монаршей милости моей.
Туника не добрей колесованья.

Зоя

Отец, о что ты делаешь со мной
И с тем, кто жизни мне теперь дороже?

Юстиниан

Тебе я отвечаю, потому что
Последний раз я говорю с тобой.
Позора благородной римской крови

Раскаянье простое не омоет.
Ты примешь схиму и в своем покое
Останешься затворницей до смерти,
А он наденет брачную тунику,
За красоту твою поднимет чашу,
Но только чаша выпадет из рук,
Уста увлажнит не вино, а пена.
Он спросит, что с ним, и ответит сам
Себе звериным неумолчным ревом.
Сухой огонь его испепелит,
Ломая кости, разрывая жилы,
И в миг последний неизбежной смерти
Твое он имя страшно проклянет!

(Евнуху.)

Теперь идем!

(Феодоре.)

А ты останься с той,
Кто дочерью была моей, и душу
Ее к приятью схимы приготовь.

(Уходит с Евнухом.)

Сцена пятая

Феодора и Зоя.

Феодора

Теперь вы безопасны для меня.
Затворница заговорить не может,
И мертвый тоже, наступило время
И мне сказать всю правду без утайки.
Тебя я ненавидела всегда

За руки тонкие, за взгляд печальный
И за спокойствие, как бы усталость
Твоих движений и речей твоих.
Ты здесь жила, как птица из породы
Столетья вымершей, и про тебя
Рабы и те с тревогой говорили.
Кровь римская и древняя в тебе,
Во мне плебейская, Бог весть какая.
Ты девушкой была еще вчера,
К которой наклонялся только ангел,
Я знаю все притоны и таверны,
Где нож играет из-за женщин, где
Меня ласкали пьяные матросы.
Но чище я тебя, и пред тобой
Я с ужасом стою и с отвращеньем.
Вся грязь дворцов, твоих пороки предков,
Предательство и низость Византии
В твоем незнающем и детском теле
Живут теперь, как смерть живет порою
В цветке, на чумном кладбище возросшем.
Ты думаешь, ты женщина, а ты —
Отравленная брачная туника,
И каждый шаг твой — гибель, взгляд твой —
гибель,
И гибельно твое прикосновенье!
Царь Трапезондский умер, Имр умрет,
А ты живи, благоухая мраком.
Молись! Но я боюсь твоей молитвы,
Она покажется кощунством мне.

(Уходит.)

Зоя стоит несколько мгновений, потом падает на колени, лицом в землю.

Занавес

8. ДЕРЕВО ПРЕВРАЩЕНИЙ

Пьеса в трех действиях для детей

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Факир.
Демон Астарот, он же Обезьяна.
Демон Вельзевул.
Змея, она же Судья.
Свинья, она же Лавочник.
Лев, он же Воин.

Действие происходит в Индии.
Первая и третья декорации — сад.
Вторая — площадь города.

ПРОЛОГ

Конечно, знаете вы, дети,
Не знать того вам было б грех,
Что много чудных стран на свете,
Но Индия чудесней всех.

Она — еще южней Китая,
В нее приехать — труд большой.
Смотрите, вон она какая
И я, индиец, вот какой!

Всего рассказывать не буду,
Скажу: там ангелы парят,
Там бродят демоны повсюду
И по-людскому говорят.

Там молятся о благе мира
Богам и гениям святым
Благочестивые факиры,
Живя под деревом своим.

И если с дерева такого
Плодов покушать золотых,
То будет чудо: черт суровый
Мартышкой сделается вмиг;

Свинья — торговцем, и судьею —
Змея, и злым воякой — лев.
Хотя бы я! Я был козою
И всё скачу, штаны надев.

А если человек решится
Таких попробовать плодов,
Он светлым ангелом умчится
В дворцы заоблачных садов.

Как это делается, сами
Сейчас должны увидеть вы,
Не приставайте к вашей маме
И не чешите головы!

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Сцена первая

Факир сидит в молитвенном созерцании.
Демон Астарот старается его развлечь.

Астарот. Хи, хи, хи! Послушай-ка, брат, краб сам себе отгрыз клешню. А райская птица вывела птенцов на радуге, и они скатились в море. Да повернись же, экий ты... Царь Цейлона сделал паштет из носорога для своих старых теток. Хи, хи, хи! Не слушает, молчит. А Вельзевул мне строго-настрого приказал, чтобы я развлекал его и помешал молиться. Ну, послушай, пожалуйста. Пойдем в Китай танцевать с золотыми драконами. Не хочешь? Ну так на Северный полюс — варить уху из кита. Как ни кита, ни Китая? Так погоди же у меня. *(Делает угрожающее движение.)* Какую руку прежде вывинтить? Который глаз первым закинуть за облако? Ага, попался. И тут не выходит... Что я за несчастный уродился! Других все к грешникам приставляют, а меня вот к праведнику. Попадет мне от Вельзевула. *(Плачет.)*

Факир. Мне стало жаль тебя. Видишь, я заговорил.

Астарот. Да, а что мне в этом пользы? Только новое доброе дело делаешь, довольно бы, кажется!

Факир. А сделай-ка и ты хоть раз доброе дело. Увидишь, как весело.

Астарот. Как же я сделаю, когда я демон? Вот через мильон мильонов лет, когда наша земля рассыплется и вновь соберется, стану я зверем и попробую. Да ты этого все равно не увидишь. Тогда людьми будут нынешние звери, а люди — ангелами.

Факир. А хотел ли бы ты раньше пройти сквозь назначенное превращенье?

Астарот. Страшно. Вдруг превращусь в гиену, все будут гоняться за мной... убьют. Или в паука... подойдет зима, мух не будет, с голода умрем. Нет, уж я лучше после.

Факир. А не хочешь ли ты сейчас поесть? На этом дереве всего пять плодов. За то, что я тридцать лет хожу сюда молиться, бог Вишну одарил их чудесным свойством. Сорви один и попробуй.

Астарот *(срывает плод)*. Ах, какой ты милый. Вдруг у меня прибавится силы, и я отколочу Вельзевула. Или мои рога сделаются золотыми — куплю на них вина и напьюсь... Что со мной? Что со мной? Я, кажется, становлюсь добрым. Помогите!.. Помогите!.. *(Рычит.)*

Факир. Да, ты стал добрым пушистым зверем, веселой обезьяной! На мильон мильонов лет ты обогнал своих прежних братьев демонов. Живи и радуйся, может быть, мы еще встретимся. А теперь мне пора. Пойду в город добывать корм для священных голубей бога Вишну. *(Уходит.)*

Обезьяна бежит за ним, но возвращается в страхе, за нею гонится Змея.

Сцена вторая

Обезьяна мечется по сцене, спасаясь от Змеи. Наконец срывает еще один плод и бросает его в раскрытую пасть врага. Тот превращается в Судью. Обезьяна прячется за деревом.

Судья. Что это? Только что я ползал, шипел, кусался — и вдруг стал Судьей. Того, кто сыграл со мною такую гадкую штуку, необходимо привлечь к законной ответственности. Параграф двести тридцать седьмой постановлений Общества Покровительства Животным. Лишение прав Участия на городских выборах и смертная казнь. Не могу же я, однако, судиться с обезьяной. Это унизит мое звание. К тому же закон гласит: животные не подлежат ответственности за свои поступки. Всему виною плод, который я проглотил. Очевидно, он обладает силой ускорять превращения. Но с ним судиться было бы еще глупее. О горе мне! Уже три минуты я Судья и еще никому не сделал гадости. Ага,

догадался. Под этим деревом всегда сидит Факир, очевидно, он и заколдовал плоды. Попляшет он у меня. Однако мне нужен свидетель. Где бы его найти? Ах, вот идет один. Лучшего мне не нужно.

Вбегает Свинья.

Сцена третья

Судья *(подманивает Свинью)*. Хрюшка, Хрюшка, подойди, я тебе дам почитать интересный процесс. Впрочем, она этого не понимает. Иди ко мне, Хрюшка, посмотри, какой я красивый... Нет, так она ни за что не подойдет. Надо ее чем-нибудь покормить. *(Оглядывается, срывает плод и протягивает Свинье. Свинья ест и превращается в Лавочника.)* Да, значит, я не ошибся. Все дело было в плоде. Почтенный Лавочник, согласен ли ты свидетельствовать против Факира?

Лавочник. Хрю-хрю! Но чего я хрюкаю, эдак, пожалуй, всех покупателей разгоню. Против какого Факира, господин Судья?

Судья. Против того, который тебя из хорошего, честного зверя превратил в такого мошенника и надувалу.

Лавочник. Что вы говорите, господин Судья? Я каким был, таким и остался.

Судья. Но посмотри, на земле еще валяется твоя прежняя свиная шкура.

Лавочник *(поднимает шкуру)*. Не купите ли? Дешево отдам, себе в убыток.

Судья. Поговорим серьезно. Если удастся засадить Факира, то его дерево с такими вкусными плодами перейдет к тебе. С меня довольно и мщения.

Лавочник. А я и так оборву плоды, и судиться не придется. *(Срывает один плод.)*

Судья. Остановись! За похищение чужой собственности тебе отрубят руку, сожгут ее, пепел закопают в землю и запретят селиться на этом месте.

Лавочник. Не пугайте, пожалуйста, я и так нервный. А этот все-таки съем. Проголодался.

Судья. Глупый. Съешь — и превратишься в ангела. А куда тебе с таким толстым животом да на небо!

Лавочник *(смотря наверх)*. Это вы верно говорите. Что там за радость — одни облака плавают. Не с кем словом перекинуться. А яблоко я все-таки не брошу. Жалко, даром сгниет. Я уж его лучше продам, в коммерции ничего не должно пропадать.

Судья. Ну, это как хочешь. Идем в город и засудим Факира.

Показывается Лев.

Сцена четвертая

Лавочник. Ай, ай, ай! Господин Судья, господин Судья! Вот кого вы лучше засудите. А то пропали мы оба.

Судья. Ну, это слишком сильно сказано. Я лицо неприкосновенное.

Лев приближается к нему. Судья прячется за Лавочника.

К тому же ты жирнее меня, и этот бедный голодный зверь, конечно, выберет тебя.

Лавочник. О господин Судья, умоляю, позвольте ему съесть вас. А я за это обещаю вам из моей лавки каждый день курицу и две связки бананов!..

Судья. Да ты с ума сошел? Я тебя засажу, если ты дашь этому зверю, жалея себя, растерзать своего Судью!

Лавочник. Ради Бога, согласитесь. Я прибавлю вам еще мешок риса и чашку молока.

Судья. Ага, ты считаешь меня взяточником! Приговариваю тебя за это к смертной казни; ты будешь отдан на съедение этому зверю. Слышишь? Не ломайся же, дай себя съесть.

Лавочник. Господин Судья, мне страшно. Он глядит на меня!.. Ну, хотите, я отдам вам всю мою лавку?

Судья. После произнесения приговора всякие возражения незаконны.

Лавочник. Придется, видно, мне умирать незаконной смертью.

Лев набрасывается на него, но хватает плод, проглатывает его и превращается в Воина.

Воин. Хвала небу, превратившему меня в человека! Прежде я убивал только зубами и когтями, а теперь и стрелы, и копья, и ножи, и топоры — все к моим услугам. Прежде я бегал за моими врагами. Теперь я буду ездить и на слонах, и на верблюдах, и на лодках, и на колесницах. Прежде меня проклинали за убийство, теперь будут прославлять. О великое счастье быть человеком и воином!

Судья. Благородный Воин, позволь мне первому поздравить тебя с таким удачным превращением. Надеюсь, ты никогда больше не напугаешь меня, как сейчас. Ведь только за правое дело поднимаешь ты свой меч.

Воин. А что такое «правое дело»?

Судья. То, которое я тебе укажу.

Воин. А кто ты такой?

Судья. Я тот, который заставляет прославлять тебя за все, что ты сделаешь!

Воин. Если так, будем друзьями.

Лавочник. Примите и меня в свою компанию. Я, правда, человек не храбрый и не ученый, зато у меня есть кошелек, а ведь это в жизни самое главное.

Воин. А ты кто такой?

Лавочник. Я тот, у кого ты можешь получить и оружие, и слонов, и колесницы, и все, что нужно для твоих подвигов.

Воин. Вы тоже превращенные?

Судья и Лавочник. Да.

Воин. И какой только благочестивый муж мог совершить такое великое дело?

Судья. Это Факир. Ты должен его умертвить.

Воин. Умертвить моего благодетеля?

Судья. Или ты должен подчиниться ему.

Воин. Я свободен и никому не подчиняюсь!

Судья. Он заставит. Неужели ты оставишь в живых того, кто выше тебя?

Лавочник. Да, да, убей его. А то придется работать на него или оброк платить.

Воин. Если он точно злой колдун, ему не будет от меня пощады. Он умрет!

Лавочник. И это дерево станет моим. Право, дела устраиваются к лучшему для всех, кроме этого глупца Факира. Идем его искать.

Уходят. Обезьяна грозит им вслед кулаком, потом срывает последний плод и хочет съесть, но задумывается, входит Вельзевул.

Сцена пятая

Вельзевул. Что это! Ни Факира, ни Астарота? Куда бы могли они оба деваться? Одна какая-то обезьяна. Только почему она так боязлива? Прячется, закрывает лицо руками... Эге-ге-ге! Да ведь это же Астарот! По хвосту его узнаю, хвост паленый. Ясно, что Факир превратил его в Обезьяну. Только как? Уж не плодами ли с дерева? Действительно, плодов не хватает. Один только, и тот у Обезьяны. Астарот, Астарот, подойди ко мне, старый товарищ, дай мне яблоко, я тоже хочу превратиться. Не хочешь? Вспоминаешь, как я тебя бил? Так ведь я же это любя. Да ну же, дай! Уж не для Факира ли ты бережешь его? Что, ты киваешь? Я угадал! Нет, этого не будет, я отниму от тебя яблоко, хотя бы пришлось гнаться за тобой через весь свет. Лови!.. Держи!..

Обезьяна убегает, Вельзевул за ней.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Сцена первая

Лавочник *(у своей лавки)*. Благородный Воин, зайдите ко мне, купите что-нибудь. Я припас для вас удивительные вещи.

Воин. Денег нет.

Лавочник. Не может быть, чтобы у такого молодца не было денег. Вам стоит только раз или два мечом взмахнуть, и вы завоюете царство. Вы посмотрите все-таки. Если что-нибудь приглянется, возьмете после.

Воин. Ну, покажи, что у тебя есть.

Лавочник. Вот отличный портфель из крокодиловой кожи; вот перо страуса, очиненное для писанья; красные чернила; мягкие подушки на стулья...

Воин. Да что, Судья я разве, что ты все это мне предлагаешь?

Лавочник. А вы возьмите и подарите что-нибудь Судье. Он сам скупой, ничего для себя не покупает. А вещи лежат.

Воин. Нет, ты лучше покажи что-нибудь по моей части.

Лавочник. Отлично. Вот нож, которым Каин зарезал Авеля. Он вам не нравится. Напрасно. Вот щит, который не пробьет никакое оружие, вы за ним будете как в крепости.

Воин берет щит, тот ломается.

Ай, ай, вы мне его сломали.

Воин. Дай мне щепотку табаку на две полушки.

Лавочник. А как же щит? Он стоит триста золотых!

Воин. Заплачу в другой раз. *(Берет табак и уходит.)*

Сцена вторая

Лавочник. Ну и дубина же этот Воин. Говорит сквозь зубы, все портит. Вот щит сломал, правда, он был картонный. Все же такая тор-

говля — чистое разорение... Клянусь моим кошельком, первого же покупателя заставлю расплатиться за все, Судья ведь мой приятель.

Входит Факир.

А, вот и Факир. Неужели тот самый? Мой враг? Ну да, он. Ха, ха! Теперь дерево мое!

Факир. Не пожертвуете ли вы щепотку риса для голубей бога Вишну?

Лавочник. С наслаждением, уважаемый Факир, с наслаждением. Позвольте мне вашу чашку.

Факир. Довольно, благодарю.

Лавочник. Берите, берите. Для меня огромная радость услужить вам. Не подкинуть ли горсточку бобов? Молока подлить?

Факир. Голуби не пьют молока.

Лавочник. У меня такое хорошее, что выпьют.

Факир *(уходя)*. Да благословит небо твой дар!

Лавочник. Надеюсь, что в убытке не останусь. Однако куда же вы, постойте, так нельзя, надо платить!

Факир. Я просил подаяния.

Лавочник. Подаяния! Это еще что? Так вы у меня всю лавку заберете, не таковский я! Деньги, или хуже будет!

Факир. Возьмите ваш товар обратно.

Лавочник. Ни под каким видом. Рис просыпался, молоко переболталось. И я разве даром трудился, отвешивая да отмеривая? Ничего назад не возьму! Деньги, деньги и деньги!!!

Факир. Денег у меня нет.

Лавочник. Стара песня. Без денег нечего было и заходить. Это простой злой умысел. Сегодня подаяния просишь, завтра украдешь, послезавтра убьешь, послепослезавтра... Помогите, помогите, режут, колют, убивают!

Входит Судья.

Сцена третья

Судья. Ни один человек не может убить другого, если это не разрешено мною. Объясните, в чем дело, может быть, тогда в самом деле можно будет кого-нибудь убить.

Лавочник. Вот, господин Судья, пришел в мою лавку человек, дай ему того, дай ему другого, пятого, десятого, а как набрал, так и уходить... Деньги, — я говорю. Нет денег! Насилу его задержал. Разве же этак можно?

Судья *(Факиру)*. Это дерзкое покушение на право собственности.

Факир. Я просил милостыню.

Судья *(Лавочнику)*. Ваши слова — преднамеренная дача ложного показания.

Лавочник. Не верьте ему.

Факир. Не верьте ему.

Судья. Я не могу верить или не верить, мое дело знать! Пусть решает судьба. Вас обоих бросят в реку, кто невинен, тот утонет, а виновного вытащат и повесят.

Факир. Значит, оба погибнут?

Судья. Да, но правда спасется.

Лавочник. Господин Судья, господин Судья! Я не хочу ни тонуть, ни быть повешенным.

Судья. Странный ты человек, чего же ты хочешь?

Лавочник. Я жить хочу и немного торговать. *(Тихо.)* Ведь это же тот самый Факир, из-за которого мы стали людьми. Вспомните, что вы хотели ему отомстить...

Судья. Тогда придумай другое обвинение.

Лавочник. Сейчас. Этот человек сломал мой щит, самый крепкий из всех щитов. *(Хныча.)* Этот человек избил мою старую тетку и продал ее в рабство за три медных гроша, а она стоила по крайней мере золотой. *(Кричит.)* Этот человек поджег мою лавку, и я сгорел вместе с ней!!!

Судья. Довольно, довольно! *(Факиру.)* Скажи мне, добрый человек, ты не обокрал прошлой ночью храм?

Факир. Нет.

Судья. Ну, я рад, что этого не сделал. А то пришлось бы тебя сжечь... Но, может быть, ты вместо этого жарил и ел маленьких детей?

Факир. Никогда.

Судья. Отлично. Значит, тебя можно не четвертовать. А подписи ты подделывал?

Факир. Тоже никогда.

Судья. Я тебе верю. Однако обвинения Лавочника остаются в силе. И, снисходя к твоему почтенному возрасту, я приговариваю тебя к наименьшей мере наказания, к повешению, — заметь, на твоем же собственном дереве. Не благодари меня. С меня довольно сознания исполненного долга.

Лавочник. Вот это хорошо, вот это правильно. Вы сами его и повесите?

Судья. Судья не палач. Предоставлю это сделать тебе.

Лавочник. Ну нет, я боюсь мертвецов.

Судья. Однако кому-нибудь да надо это сделать.

Входит Воин.

Сцена четвертая

Воин. Ты что мне сырой табак продал? Раскуриваю, раскуриваю — ничего не выходит... Вот сломаю тебе спину, как сломал твой негодный щит!

Судья. Щит, значит, сломал Воин. Одно обвинение отпадает. Но по другим наказание остается прежним.

Лавочник. Я думал угодить вам, благородный Воин. Ведь сухой табак — это табак и больше ничего. А сырой — это табак да еще вода напридачу... Летом, в жару, вода преполезная вещь!

Воин. А, ты еще издеваешься! Прощайся с жизнью!

Судья. Погоди. Я вижу, что ты справедливо разгневан, но виноват не Лавочник. Это дождь, пойдя не вовремя, смочил твой табак. А о дожде и о хорошей погоде молится богам Факир. Позволяю тебе взять его и повесить.

Воин. Какой он умный, я даже хорошенько не понимаю, что он говорит. Только все-таки вешать людей я не стану, это не дело воина. *(Факиру.)* Бери свой меч и защищайся.

Факир. У меня нет меча, и я не умею сражаться.

Воин. Так что же делать?

Факир. Не знаю.

Воин. Придется, видно, мне курить сырой табак...

Судья. Ты меня не понял. Этот человек приговорен мною к повешению, и закон выбрал тебя привести приговор в исполнение.

Лавочник. Да, да, повесить его, благородный Воин, и я подарю вам этот щит, который крепче всего на свете.

Воин отстраняет рукою щит.

Ай, ай, осторожнее, вы его опять сломаете!

Воин. Не могу понять, почему непременно я должен его вешать? Кто его обвиняет?

Судья. Лавочник.

Воин. Так пусть Лавочник его и вешает.

Лавочник. Ни-ни, ни за что! Чтобы он мне снился потом... Ведь это Судья осудит его...

Воин. Так пусть Судья его и вешает.

Судья. Это невозможно. Нет, Воин, как ни спорь, придется тебе соглашаться.

Воин. Скажи хоть ты, мудрый Факир, кому из нас следует повесить тебя?

Факир. Тому, кто хуже других.

Воин. Слава Богу, по крайней мере не мне.

Судья. И не мне, во всяком случае.

Лавочник. Уж не мне ли, который вас всех богаче?

Кричат друг на друга.

Факир. Наступил час, когда мне нужно молиться под моим деревом. Если хотите, идемте со мной, и по дороге сговоритесь.

Воин. Идем!

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Сцена первая

Вбегает Обезьяна, за нею Вельзевул.
Оба страшно измучены.

Вельзевул. Ой, не могу больше. Если бы не был бессмертным, умер бы. Ведь мы вокруг всей земли обежали: акулы за нами гнались, черные люди, такие страшные, что даже я испугался, хотели нас съесть!.. А как холодно было бежать по Сибири, а как жарко вдоль экватора... Бедные, бедные мои копыта, совсем стерлись. И вся эта мука даром. Так я и не достал яблока. Не отдает его Обезьяна, да и сама не ест. Видно, она действительно стала доброй, бережет для Факира его добро. Запах от нее даже идет какой-то хороший, тошнит меня от него. Ну, а она тоже измучилась... Еле смотрит... Может быть, я ее еще поймаю... Есть здесь поблизости дыра в пекло, сбегаю я туда, хлебну кипящей смолы, да и назад. Я думаю, она не тронется с места... *(Уходит.)*

Сцена вторая

Входят Факир, Судья, Воин и Лавочник.

Факир. Ну что же? Придумали что-нибудь?

Воин. Да, хуже всех Лавочник.

Лавочник. Нет. Во всяком случае, Судья!

Судья. Не слушай их. Это Воин хуже всех!

Факир. Я вижу, вам самим никак не сговориться. Расскажите мне все о себе, и я, пожалуй, решу ваш вопрос.

Судья. Отлично, но о себе я могу говорить только стихами. Это высокая тема.

Воин и Лавочник. Мы тоже. Мы не хуже тебя.

Факир. Ваш черед потом.

Судья.

Я самый ученый из всех судей,
И добрый боится меня, и злодей,
Я ловким допросом оставлю их с носом,
Проткну их статьей, как шпагой стальной,
И сводом законов прихлопну их вдруг,
Как мух!

Видишь, как я хорошо знаю свое дело. Значит, я самый лучший.

Лавочник. Ну, это мы сейчас увидим. Послушайте-ка меня.

У меня хранится в лавке
Всё, что нужно для людей:
Есть картофель, есть булавки,
Есть и книжки для детей.
Ты без книжек был бы глупым,
Без булавок был бы голым
И, питаясь только супом,
Без картошки — невеселым.
Надувалой и пиявкой
Пусть зовет меня народ,
Я как царь, царю над лавкой...
Вот!..

Ловко я вас всех поддел?

Воин. Я тоже сочинил стихи. Трудно это — лучше с великаном сражаться, но не отставать же от других. Слушайте внимательно, а не то...

Иду я по лесу,
Угрожаю бесу;
Иду я по полю,
Людей беру в неволю.
Иду я по городу,
Всем деру бороду...
Кого ни увижу,
Всех обижу,
Всех замучу...

Значит, я всех лучше!
Посмейте-ка сказать, что не правда!

Факир. Простите меня, но я думаю, что ни в одном из вас нет ничего хорошего. Так что никто из вас не лучше, не хуже других. Если уж вы хотите меня повесить, вешайте все вместе.

Лавочник. Верно.

Воин. Как мы сами не догадались?

Судья. Закон не воспрещает этого.

Принимаются вешать Факира. В это время Обезьяна протягивает Факиру плод, он ест его и превращается в Ангела.

Факир. Глупые и злые люди! Лучше бы было вам остаться зверями в вашем прежнем образе, чем быть зверьми в человеческих одеждах. Я прощаю вам все, что вы мне сделали. Но помните, обида, нанесенная Ангелу, не прощается. *(Уходит.)*

Сцена третья

Лавочник. Что это? Отрастил свои птичьи крылья и ушел. А мы глядим да глазами хлопаем.

Судья. Уж не думает ли Факир, превратившись в Ангела, избавиться от законной ответственности? Я обращусь к жрецам, и они мне его добудут даже с неба.

Воин. Послушайте, может быть, мы в самом деле нехорошо поступили?

Лавочник. Еще бы! Особенно ты. Надо было держать его, а ты выпустил.

Воин. Я не о том...

Лавочник. А я о том. Иди за это ко мне в услуженье, раз ты не задержал моего должника.

Судья. А ты, Лавочник, за то же самое присуждаешься к лишению лавки со всеми товарами, находящимися в ней.

Воин. А я вас просто отколочу за то, что вы мне оба страшно надоели с вашим Факиром.

Свалка. Появляется Вельзевул.

Сцена четвертая

Вельзевул. Ну, теперь Астарот… *(Замечая дерущихся.)* Это еще что за люди?

Судья *(зажатый Воином)*. Кто там, Ангел?

Лавочник *(зажатый тоже)*. Совсем наоборот. Кто-то с хвостом и с рогами.

Судья. А что ему нужно?

Лавочник. Не знаю. Он подходит.

Вельзевул. Благородный Воин, я вижу, что вы не совсем сошлись во мнениях с этим справедливейшим из судей и великолепнейшим из лавочников. Можно узнать, в чем у вас разногласие?

Воин *(отпуская противников)*. Они приставали ко мне с разными глупостями и говорили, что они лучше меня.

Вельзевул. Как это можно? Скажите, вы много народа убили?

Воин. Много.

Вельзевул. А много городов сожгли?

Воин. Двадцать восемь.

Вельзевул. Ну, вот видите, какой вы смелый! Позвольте, я вам надену почетный браслет, чтобы видно было, что вы лучше всех. *(Надевает ему браслет, от которого идет длинная цепь.)*

Воин. Это умный человек!

Судья *(Вельзевулу)*. Неужели вы серьезно думаете, что Воин лучше меня?

Вельзевул. А вы многих отправили на казнь, господин Судья?

Судья. Случалось.

Вельзевул. Добрейший Судья, справедливейший и ученейший Судья, разрешите мне опоясать Вас золотым поясом в ознаменование ваших заслуг?

Судья. Не откажусь. Хотя и скромен, но чувствую, что заслужил это.

Вельзевул опоясывает его, оставляя цепь от пояса в своей руке.

Лавочник. Так, значит, я хуже всех? Не верю... Ни за что не поверю.

Вельзевул. А вы, почтеннейший Лавочник, обманывали часто?

Лавочник. Как же без этого?

Вельзевул. И обвешивали и обмеривали?

Лавочник. Всего бывало.

Вельзевул. И наживались?

Лавочник. Еще как!

Вельзевул. Так вот же вам ожерелье за просвещенную торговлю. Оно вроде медали. Позвольте, я его сейчас закреплю.

Лавочник. Вот я и сравнялся со своими товарищами.

Вельзевул. Теперь, господа, скажите, любите ли вы меня?

Все. Любим, любим, любим!..

Вельзевул. Сделайте, что я вас попрошу.

Воин. Убью, кого укажешь!

Судья. Оправдаю за всякое преступление!

Лавочник. Дам в долг товара из лавки!

Вельзевул. Обругайте Ангела, в которого превратился Факир.

Лавочник. Ах он цыпленок этакий с крылышками!

Судья. Я еще расквитаюсь с ним за все его фокусы с превращениями!

Воин. Хотя он и не сделал мне ничего дурного, но раз ты просишь, дрянь он, а не Ангел!

Вельзевул *(внезапно рычит)*. Ага, теперь вы попались! Пойдете со мною в самое пекло. Вот Сатана-то обрадуется. *(Вытаскивает всех за цепи.)*

Сцена пятая

Обезьяна садится под деревом на место Факира и молитвенно складывает руки.

Занавес

9. ОХОТА НА НОСОРОГА

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Элаи, воин
Нан, молодой мужчина
1-й мужчина
2-й мужчина
Старуха
Аха } молодые женщины
Элу }

Лесная поляна. Узловатые лапчатые деревья, перемешанные с пальмами. Под ними трава примята. Посредине поляны большая яма от вывороченного с корнем дерева, носящая следы человеческой работы: бока ее отвесны, земля сложена кругом по краю.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

На одной из средних ветвей сидит спящий Элаи. Аха и Элу ползают по земле, выкапывая коренья.

Элу
Нана черный скорпион укусил.

Аха
Нан скорпиона раздавил.

Элу
Корешков больше нет.

Аха
Мои корешки. Не подходи.

Элу
Нана бешеный шакал укусил.

Аха
Шакал к реке убежал. Слышала.

Элу
Нан яму роет.

Аха
Медведь яму роет. Крыса яму. Человеку зачем?

Элу
Нан медведя убил. Много крыс убил.

Аха
Нан длиннорукий охотник.

Входит старуха.

Старуха
Мне корешки.

Элу
Не нашла.

Аха
Съела.

Старуха

(гоняясь за ними)

Белые мухи, змеиные жены, гнилые лужи, мне корешки.

Аха и Элу

Нет! Нет!

Старуха

(останавливаясь над ямой)

Земля рот раскрыла. Голодная. Земля, кого съесть хочешь? Элу? Аха?

Те вскрикивают от страха.

Элу, корешки мне!

Элу отрицательно мотает головой.

Земля Элу хочет.

Элу закрывает голову руками.

Земля хватает Элу. *(Тащит ее за колено к яме.)* Земля ест Элу. *(Толкает ее в яму.)* Земля, кого еще хочешь? Аха хочешь?

Аха

Мои корешки вот.

Старуха

Ночью со мной ложишься. Ноги греешь.

Аха

Да, да.

Старуха

У луны большие рога выросли. Ноги плохо греешь — луна бодает.

Аха

Нет, нет.

За сценой крики.

Аха

Нан опять мужчин палкой.

Старуха

Не уходи. Корешков мне накопай.

Аха

Боюсь Нана.

Входят двое мужчин. За ними Нан, колотя их дубиной.

Нан

Ройте яму. Ройте яму.

1-й мужчина

Есть хочется.

Нан

Нан поймал зайца.

2-й мужчина

Заяц маленький.

Нан

Нан убил гиену.

1-й мужчина

Гиена вонючая.

Нан

Ройте яму. Ройте яму.
(Бьет их.)

Они прыгают в яму, оттуда показывается голова Элу.

Элу

Старуха ушла?

Нан

Зачем в яме? Женщинам яму нельзя копать.

Элу

Яма Элу съела.

Нан

Яма маленьких не ест. Яма больших ест. Сильных ест.

Старуха

Нан большой. Нан сильный. Яма Нана ест.

Нан

Нан сделал яму. Яма — друг.

Старуха

Ноги Нана топтали яму. Руки Нана рыли яму. Яма Нану печень съела. Глаза съела.

1-й мужчина

Яма ест Нана.

2-й мужчина

Днем не играет. Ночью не спит.

1-й мужчина

Яму рыть не хочу. Боюсь.

2-й мужчина

Не хочу. Боюсь.

Нан

Ройте яму. Ройте яму.

Старуха

Яма вашу печень ест. Глаза ест.

Нан

Нет! Яма печень Нана съела. Сыта. Все хорошо. Ройте яму. Ройте яму.

Старуха

Не надо ямы.

Нан

Уходи! Зачем не на четвереньках? Мужчина входит, женщина на четвереньках. Дурной глаз. Змея жалит, глаз смотрит. Становись! Уходи!

Старуха и женщины отбегают на четвереньках.

(Мужчинам.) Пойте, пойте.

Мужчины

(роя яму)

Плохо нам. Мы не охотились: Нан приказал. Яму роем. Яма зачем?
Приказал. Яма! Страшно нам. Красный лев с неба слез.
Пар над водой. Темень в лесу. Слез. Яма! Яма! Холодно...

Элаи

(с ветки)

Горе. Горе. Кто поет. Кто шумит. Укушу голову. Укушу живот. Элаи — старый тигр. Элаи разбудили. Горе. Горе. *(Слезает.)*

Нан

Не сердись, Элаи. Это Нан, длиннорукий охотник.

Элаи

Лань принес?

Нан

Лань убежала за красную горку. Рыл яму.

Элаи

Горе. Горе. Нан не боится Элаи. Лань убежала. Горе. Горе.

1-й мужчина

Элаи страшный. Бежим.

2-й мужчина

Нан сильный. Копаем.

Элаи

Горе. Горе. Элаи был тигром. Большим, старым. Съел много людей.

Все

А. А. А.

Элаи

Лежал в тростнике. Ел лошадь. Пришел человек. Сильный, старый. Бросил копье. Дух вылетел. Человеку в рот влетел. Человек тигром.

Все

А! А! А!

Элаи

Племя меня вождем. Сильный. Страшный. Умер — и на небо! Красным небесным львом. Днем смотрю. Высоко, высоко. Ночью в лес. Убиваю врагов. Убиваю Нана. Горе! Горе!

Нан

Нан не обижал Элаи.

Элаи

Не боится.

Нан

Боюсь.

Элаи

Яму роет зачем.

Нан

Яма добрая.

Элаи

Яма злая. Красный небесный лев когтем. Дерево уах. Под корнями яма. Горе. Горе. Вода с неба. Яму роем. Яма большая. Горе. Горе. Нан с палкой. Яму роет. Долго. Долго. Яма страшная. Горе. Горе.

Нан

Яма добрая. Буйвол злой. Буйвол ходит, племя боится. Буйвол Гара затоптал. Мику затоптал. Буйвол в яму упадет. Буйвол жирный. Много мяса. Племя сыто.

Элаи

Буйвол в яму не упадет. Буйвол издох.

Все

А! А! А!

Элаи

Носорога слепни укусили. Бежал по лесу. Страшный. Злой. Буйвол по лесу. Носорог на него. Уах. Буйвол издох. Элаи с дерева смотрел. Не боялся. Элаи храбрый.

1-й мужчина

Яма зачем?

2-й мужчина

Яма не надо.

Нан

Ройте яму! Ройте яму!

Элаи

Буйвол издох.

Нан

Носорог не издох. Носорог в яму.

Все

А! А! А!

Элаи

Носорог сильный. Убить нельзя.

Нан

Нан сильный. Убить можно. Элаи убил тигра. Нан носорога.

Элаи

Дух тигра в Элаи. Племя вождем.

Нан

Дух носорога в Нана. Племя вождем.

Элаи

Горе. Горе. Два вождя, одно племя. Уходи, Нан. Элаи умер — и красный небесный лев. Убивает Нана. *(Мужчинам.)* Яму не ройте. Уходите. Горе. Горе.

Нан

Ройте яму. Ройте яму. Ройте яму.

1-й мужчина
Элаи не хочет.

2-й мужчина
Элаи страшный.

Уходят.

Элаи
(насмехаясь)
Нан — длиннорукий охотник. Ха, ха. Лань убежала за красную гору. Ха! Ха! Нан, сам рой яму. Племя не хочет ямы. Ха! Ха!

Нан бросается на него. Элаи, отступая, падает в яму. Стонет.

Элу
Яма съела Элаи.

Старуха
Элаи, выходи. Прогоним Нана.

Элаи
(из ямы)
Не могу. Рука в другую сторону.

Старуха
Нан, помоги Элаи.

Нан
Не хочет. Нан убьет Элаи.

Старуха
Элаи — вождь. Быка убьет, мозг — мне. Лань — мозг мне. Нельзя.

Нан
Убьет.

Старуха

(колдуя)

Энилу! Уани! Рог луны из зеленой воды! Корень в небо! Низенький! Зубом! Зубом! Зубом! Нан — гиеной! Ага! Энилу! Уани!

Нан

Нан слушает.

(Выталкивает Элаи.)

Элаи

Злой Нан! Горе! Горе! Красным небесным львом! Старый тигр! Уф!

Нан

(размышляя)

Яма глубокая. Элаи толстый. Носорог толстый. Все хорошо. Все хорошо.

Элаи

Нан, засыпь яму.

Нан

У старого тигра сломалась рука. Нан не боится старого тигра. Яма глубокая. Хорошая яма.

Старуха собирает глину и обмазывает ею руку Элаи.

Элу

Элаи сильный. Толстая рука.

Аха

Нан — длиннорукий охотник.

Нан думает и роняет дубину поперек ямы. Прыгает от радости. Подбирает палки, брошенные мужчинами, и делает над ямой настилку, ломает ветки и покрывает ими яму.

Э л у

Нан боится Элаи. Засыпает яму.

С т а р у х а

Нан хитрый.

Э л а и

Нан, убери ветки.

Н а н оскаливается на него.

Э л а и

Старуха, убери ветки.

С т а р у х а

Нан злой. Больно бьет.

Э л а и

Аха, убери ветки.

А х а

Нан рычит. Боюсь.

Э л а и

Элу, убери ветки.

Э л у

Боюсь.

С т а р у х а

Элу молодая, Нан молодой, не бьет Элу. Элу, убери ветки.

Э л у

Боюсь.

С т а р у х а

Скажу дереву, дерево задушит Элу.

Элу нерешительно подходит к яме.

Нан

Элу, не трогай веток.

Элу

У меня на боку рана. Залижи ее.
(Поднимает руку и обнимает Нана.)

Нан

Уходи, Элу. *(Толкает ее, она припадает к его плечу и рыдает.)* Не плачь!

Элу

Нан гонит Элу. Старуха бьет Элу. Элаи бьет. Аха корешки съела. Элу слабая. Нан не гонит Элу.

Нан

(схватывая ее)

Пойдем.

Элу

(вырываясь)

Нет! Нет!

Нан

Тогда уходи!

Элу

(прижимаясь к нему)

Нан не гонит Элу.

Вбегают мужчины.

Мужчины

На деревья! На деревья! Идет носорог! Его кусают слепни. Убил быка. Кишки висят на роге. На деревья! На деревья!

Все лезут на деревья. Только Нан продолжает работу.

Элу
(с дерева)
Нан, сюда.

Нан
(бросается к ней)
Пойдем!

Элу
(прыгая по ветвям)
Нет! Нет!

Конец первого действия

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Та же декорация. Светает.
На ветвях фигуры жестикулирующих людей.

1-й мужчина
Носорог пошел к красной горе.

2-й мужчина
Очень злой.

Нан
Упадет в яму. Кишки быка на роге.

Элаи
Не упадет. Сбросил кишки.

Аха
Устала. Ночь на дереве. Пещера теплая.

Элу
В пещеру хочу.

Аха
Слезаю.

Нан
Элу, ко мне.

Элу
Не могу. Старуха держит.

1-й мужчина
Слезть нельзя. Носорог.

Нан
Элу, ко мне.

Элу
Старуха убьет Элу. А! А!

Нан
Нан старуху убьет.

Движение в ветвях.

Старуха
Помогите. Нан лезет.

Все
А! А! А!

Старуха

Уа! Падаю.

Шум паденья.

1-й мужчина

Упала.

Элаи

Носорог растопчет.

Аха

Помогите старухе.

Все

А! А! А!

Элаи

Носорог не упадет. Старуха ветви разбросала.

2-й мужчина

Упадет. Злой.

Элаи

Не упадет. Сбросил кишки.

Нан

Злой. Нан носорога ударит.

Все

А! А! А!

Нан

Ударит. Злой будет. Упадет.

Элаи

Носорога ударить нельзя. Страшный.

Элу

Нан, не ходи. Боюсь.

Нан переползает к ней.

Элаи

Нан остается. Элу хочет. Ха. Ха.

Нан спрыгивает вниз.

Элу

Слез.

Все

А! А! А!

Элаи

Носорог Нана убьет.

Элу

Нан, не ходи.

Нан убегает вправо, откуда слышен треск сучьев.

1-й мужчина

Носорог.

2-й мужчина

За холмом.

1-й мужчина

За пальмами.

Элаи
Старуха, лезь, лезь.

Старуха
(снизу)
Не могу. Ноги отшибла.

Элаи
В яму лезь. Носорог не злой. Не упадет.

Элу
Не лезь. Злой. Нан носорога ударит.

1-й мужчина
Бежит.

2-й мужчина
Вот! Вот!

Элу
Нан!

Элаи
Ударил.

Все
А! А! А!

Элу
Нан! Нан!

Внизу в полутьме показывается бегущий Нан; за ним темная масса.

1-й мужчина
Прыгнул.

Все
А! А! А!

Гул от падения в яму огромного зверя; несколько мгновений тишина.

Нан
Страшно! Страшно!

Элаи
(тихо)
Горе! Горе!

Нан лезет на дерево.

2-й мужчина
Нан носорога ударил.

1-й мужчина
Нан — вождь.

Нан
Страшно! Страшно! Носорог где?

Элу
Носорог в яму.

Элаи
Нан — не вождь. Боится.

2-й мужчина
Нан — вождь.

Нан
Было темно. Терновик за ноги. Сучья в глаза. Было темно. Носорог очень большой, очень большой. Идет, сопит. Темно. Страшно. Палкой по морде. Бежит. Элу! Элу!

Элу

Элу здесь.

1-й мужчина

Нан носорога убил. Дух носорога в Нана.

2-й мужчина

Носорог не умер.

Элаи

Старуха, носорог где?

Старуха

Носорог в яме.

Все

А! А! А!

Нан

Нан не боится.

Старуха

Молчите, говорю с носорогом... *(Ползет к яме.)* Ты быка убил. Зверь с большим рогом! Энилу уани. Племя яму вырыло. Ты в яму упал, прости племя!

Все

Прости! Прости!

Старуха

Племя вырыло яму. Яма — дом. Хороший, большой дом. Ты в доме живешь. Тебе жену надо. Племя жену даст.

Все

Даст! Даст!

Старуха

Племя жену даст. Молодую жену. Хорошую жену. Племя даст Элу.

Все

Элу! Элу!

Нан

Нан Элу не даст.

Старуха

Слезайте. Носорог хочет.

Все слезают.

Элаи

Держите Элу.

Нан

Не троньте Элу.

Старуха

Держите! Держите! *(к Элу.)* Жена носорога! Кланяюсь. К мужу идешь. Ласкова будь. Послушна будь. В небесных полях хорошо. Муж будет пастись. Синяя трава, желтая трава. Ты птичкой будешь. Рядом.

(Сталкивает ее в яму.)

Там храпит зверь. Элу вскрикивает, потом стонет.

Все

А! А! А!

(Заглядывают в яму.)

1-й мужчина

На живот наступил.

2-й мужчина
Грудь рвет.

Аха
Умерла.

Элаи
Я голоден. Носорога убьем.

Старуха
Теперь убьем.

Нан разбивает дубиной голову старухе.

Все
А! А! А!

Аха
(наклоняясь к старухе)
Встань! Встань! Голова мягкая.

1-й мужчина
Не дышит.

Элаи
Нан убил человека.

Все
А! А! А!

Нан
Старуха Элу убила.

Элаи
Элу — носорога жена. Нан человека убил. Нан не будет есть, где племя ест. Нан не будет пить, где племя пьет. Нан не будет спать, где племя спит. Племя, за ним! За ним!

Нан бежит. Все гонятся за ним. На сцене одна Аха.

Аха

Нана прогнали. Старуха умерла. Элу — носорога жена. Племя маленькое. Носорог большой. Долго сыта. Долго.

Возвращается Нан.

Нан

Обманул. Побежали за красную гору. Долго не воротятся. Где Элу? *(Заглядывает в яму.)* Головы нет. Рука одна. Злое племя! У!

Аха

Нан, не убивай Аху.

Нан

Элу! Элу! Дурное племя. Не хочу. Дурной лес. Озеро хорошее. Далеко. Много рыбы. Леса нет. Людей нет. Поймал, съел. Элаи нет. Зачем? Пойду. Хорошее озеро. Далеко. Элу! Элу!
(Уходит.)

Вдали крики племени, возбужденного погоней. Аха начинает выкапывать корешки.

Голос <Нана>
(издали)
Элу! Элу!

10. ЖИЗНЬ БУДДЫ

Сценарий Пролога

Радостный град Тушита; слева деревья Рощи Веселья Нандана. Из домов выходят крылатые существа. Боги выше человеческого роста.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Бодисатва. Брахма, Индра, Вишну, Сива, Нали (боги). Блаженные.

Пробегает бог, возглашая клич Будды и махая цветочной ветвью. Отовсюду сбегаются блаженные и боги, перед которыми первые расступаются. Последним входит Бодисатва, спрашивая в страхе, не клич ли это Вена. Ему вместо ответа предлагают цветы. Он спрашивает, не клич ли это Миродержца. Отрицательный ответ. «Так значит это клич Будды?» — говорит Бодисатва. — «Кто же будет Буддой?» Все преклоняются перед ним, и боги по очереди говорят о том, что предстоит ему. Бодисатва погружается в размышления о пяти рассмотрениях. Индра говорит о стотысячелетних, браня их. Вишну о достолетних. Брахма говорит, что возраст людей благоприятен. Входят индус, китаец, араб, грек и пр<очие> известные индусам народности, неся щит<ы> с изображением (географическим) своей страны и рассказывают о них. Выбирается индус. Индус говорит о городах Индии: выбирается Капилаваста. Боги по очереди описывают главнейшие касты: выбирается каста кшатриев. Блаженные один за одним рассказывают о лучшей женщине, виденной в их перерождениях — это Махамая. Нали плачет и говорит, что ей жизни всего 10 месяцев. Бодисатва входит в священную рощу. Боги его напутствуют. Мрак.

Занавес

Жизнь Будды

В четырех картинах

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Сидарта, впоследствии Будда
Царь Шуддодана, его отец
Асита, мудрец
Царь Наль, отец Гопа
Девадатта, царевич
Гопа, царевна
Ее кормилица
Мара, злой дух
Брахма, бог
Вожделенье, Ненасытность, Страсть — дочери Мары
Чанна, возничий Сидарты
Ананда, его ученик
Придворные, царевичи, танцовщицы, нищие, монахи, народ

Действие первое

Сад при дворце Шуддоданы

Слуги говорят между собою о приказании охранять Сидарту от тяжелых впечатлений и о близкой свадьбе. Подходит Асита, желая повидать Сидарту. Его не пускают. Он рассказывает тайну Сидарты. — Разгневанный Шуддодана входит с Сидартой и, резко упрекая его, рассказывает об отказе царя Наля выдать за него Гопа. Сидарта предлагает состязанья в пенье, стрельбе и шитье, соглашаясь отдать Гопа тому, кто его победит. Шуддодана, обрадованный, выходит, входит Дева-

датта и под личиной друга узнает у Сидарты песню, прячет готовое платье и крадет лук Сидарты. Собираются люди для состязанья, Наль, Гопа. Девадатта открывает состязанье, спев песню Сидарты. Никто не смеет выступить против него. Но Сидарта поет новую песню и побеждает. Стреляют из лука. Девадатта стреляет последним, но Сидарта пускает стрелу вслед за ним и расщепляет его стрелу на лету (или Дев<адатта> не в силах натянуть лук Сид<арты>. Состязанье в шитье. Дев<адатта> показывает приготовленную одежду. Сидарта задрапировывается в кусок материи с такой грацией, что побеждает. Наль передает ему Гопа. Дев<адатта> бросается на них с ножом, спотыкается о лук Сидарты и падает. Сид<арта> его поднимает, он, посрамленный, уходит. Свадьба. Когда все уходят, Сидарта говорит о любви с Гопа.

Действие второе

Зал дворца с окнами на дорогу

Сидарта беседует с Гопа, играет с ребенком. За окном проходит Асита. Чанна объясняет Сидарте старость. Асита падает. Объясненье болезни. Асита умирает. Объясненье смерти. Его подбирают монахи. Объясненье монашества. Тревога Сидарты. Тщетные утешения Гопа. Шуддодана призывает танцовщиц. Танцы, пенье. Сидарта засыпает. Танцовщицы решают сделать то же. Пробужденье Сидарты. Его ужас. Сидарта приказывает Чанне седлать коня, чтобы ехать в горы. Является Мара. Предлагает власть. Сид<арта> отказывается. Говорит, что Девадатта ждет его у ворот с луком. Сидарта не боится. Мара, рассказав, что Дев<адатта> попадет под копыта его коня, напоминает о Гопа. Это сильнее всего. Сидарта заглядывает в дверь Гопа, но не решается войти. Мара клянется всегда следовать за ним.

Действие третье

Пустынная местность в горах

Сидарта, иссохший, в рубище занят созерцаньем на утесе. Ниже его пять нищих разговаривают о нем. Один — переряженный Девадатта. Он хочет увидеть смерть Сидарты от голода. Сид<арта> произносит монолог и вкушает пищу. Нищие, разочарованные, уходят. Дев<адатта> предлагает призвать крестьян и убить Сидарту. Является Мара и приводит своих дочерей. Они пляшут вкруг Сидарты, пытаясь его соблазнить, но напрасно. Мара уговаривает его отказаться от ученья. Сидарта колеблется. Является Брахма, умоляет его учить. Сидарта встает и, видя озлобленных нищих, идущих, чтобы его убить, произносит первое поученье. Пред ним склоняются, Девадатту изгоняют. Нищие становятся его учениками. Один из них Ананда.

Действие четвертое

Площадь городка Кушинара

У стены дворца община Будды, мужчины, женщины. Гопа приходит, прося принять и ее. Будда говорит о близкой смерти. Ананда жалеет о плохом для нее месте. Будда рассказывает о своей прежней жизни в этом прежде богатом городе, где он царствовал, женатый на Гопа. Та, как лунатичка, вторит его рассказу, вспоминая прежнюю жизнь. Девадатта появляется со свитой, чтобы убить Будду. Мара загораживает ему дорогу, говоря, что теперь уже поздно. Тот настаивает. Мара убивает его прикосновеньем. Воины его уносят. Будда произносит последнее на-

11. ГАРУН АЛЬ-РАШИД

По «Тысяча и Одной ночи»

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Гарун аль-Рашид, калиф.
Джафар, великий визирь.
Синдбад, купец.
Рыбак.
Сила Сердец, наложница калифа.
Зобейда, первая жена калифа.
Послы Карла Великого, купцы, носильщики, рабыни, слуги, пираты, негр, морской старик и др.

Место действия — Багдад. Время действия — IX век по Р<ождестве> Х<ристовом>.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Картина первая

Базар. Палатки, где торгуют арабы, персы, византийцы, китайцы.

Сцена первая

Проходят покупатели, прицениваясь и покупая. Появляется калиф с Джафаром; все расступаются, кланяясь. Они подходят к лотку китайца, который показывает калифу большие листы бумаги. Калиф удивляется.

10 Гумилев Н. С. Собр. соч. Т. 5

Джафар объясняет ее назначенье: «*На этой вещи, которую недавно изобрели китайцы, можно писать лучше, чем на коже или листе пальмы*». Калиф награждает китайца и, довольный, уходит с Джафаром. Оживление возобновляется.

Сцена вторая

Сила Сердец, любимая наложница калифа, влюблена в купца Синдбада. В сопровожденье служанки она приходит на базар, рассматривает товары Синдбада, и между ними разыгрывается любовная сцена, прерываемая приходом других покупателей, наконец Синдбад просит Силу Сердец принять его в ее доме. Она боится. Он успокаивает ее, залезает в тюк материи, и его раб, негр, взвалив тюк на спину, идет за Силой Сердец, которая смеется.

Картина вторая

Сцена первая

Зала в доме Силы Сердец.

Раб вослед за хозяйкой вносит тюк с Синдбадом и, положив его на ковер, удаляется. Сила Сердец продолжает смеяться и, шаля, катает тюк, мешая Синдбаду выбраться. Вдруг вбегает служанка с криком: «*О, госпожа, к тебе идет твой господин, калиф*». Сила Сердец в ужасе катит в угол тюк с Синдбадом. Входит калиф. Сила Сердец ласкается к нему, поминутно оглядываясь на тюк. Калиф замечает это и спрашивает, что там. Сила Сердец смущается, и калиф направляется в угол. Тогда Сила Сердец начинает прыгать, крича: «*Спасите меня, здесь мышь*». Калиф поворачивается к ней и начинает ловить мышь. Синдбад пользуется случаем, вылезает из тюка и скрывается за занавесом. Калиф развертывает тюк, видит, что в нем только материя, и, успокоенный, ласкает Силу Сердец. Синдбад выглядывает из-за занавеса, ревнуя.

Картина третья

Сцена первая

Комната Зобейды.

Зобейда, жена калифа, ревнует его к прекрасной наложнице. Она хлопает в ладоши и говорит вошедшей служанке: «*Позвать ко мне великого визиря Джафара*». Служанка возвращается с Джафаром, который целует землю между рук Зобейды. Зобейда жалуется ему на калифа. Джафар не знает, что делать. Зобейда задумывается, наконец решается и говорит Джафару: «*Уведи калифа гулять хотя бы на полдня и остальное предоставь мне*». Джафар кланяется и уходит.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Картина первая

Равнина за городом. Вдали река.

Сцена первая

Калиф, Джафар и придворные играют в поло. Калиф останавливается, вспоминая о Силе Сердец (ее фигура на заднем плане). Джафар его утешает и приглашает состязаться в скачке до реки. Калиф согласен, они скачут, калиф впереди.

Сцена вторая

У реки рыбак забрасывает сети. Они зацепились обо что-то на дне, он сбрасывает одежду и ныряет. Тем временем проходит бродяга, хватает одежду и убегает за холм. Въезжает калиф, один. Он сходит с лошади и пьет воду из кувшина рыбака. Рыбак вынырнул с сетью, ищет

свою одежду, увидал калифа, замахивается на него огромной дубиной и кричит: «*Это ты, сын дьявола, украл мою одежду. Отдавай мне свою — или я тебя убью*». Калиф пытается спорить, но уступает и снимает свою верхнюю одежду. Рыбак ее примеряет, она длинна, он обрезает на ней полы. Тем временем калиф сзади оглушает его ударом дубины по голове. Въезжает Джафар и придворные. Калиф со смехом рассказывает им случившееся и приказывает: «*Несите этого рыбака в мой дворец и, когда он очнется, до заката солнца повинуйтесь ему как калифу. Клянусь великой клятвой: на это время вся моя власть принадлежит рыбаку*». Рыбака уносят.

Сцена третья

Дворец Зобейды.

Зобейда приказывает невольницам: «*Приготовьте все для пиршества и пригласите ко мне Силу Сердец*». Подходит к потайному шкафчику и поочередно вынимает два флакона, на одном написано «*Сон*», на другом «*Смерть*» (флаконы показываются отдельно); после колебанья Зобейда берет флакон с надписью «*Смерть*». Вносят блюда, кувшины, с одной стороны выстраиваются танцовщицы, с другой — девушки с флейтами и цитрами. Входит Сила Сердец, целуя край платья Зобейды. Та ласково приглашает ее сесть. Пир и праздник. Танцы. Зобейда не решается отравить Силу Сердец, берет из шкафчика второй флакон с надписью «*Сон*» (он демонстрируется) и выливает содержимое в кубок Силы Сердец, Зобейда приказывает: «*Отдайте этот сундук чужестранцам, которые навсегда покидают нашу страну*».

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Картина первая

Тронный зал во дворце калифа.

Вносят рыбака, одетого калифом, и сажают его на трон. Рыбак шевелится, чихает, очнулся. Все повергаются перед ним ниц. Он тоже повергается ниц, его поднимают и сажают на трон. Джафар выступает, спрашивая: «*Что с тобою, о калиф?*» Рыбак показывает на голову и хочет бежать. Его почтительно удерживают. Он говорит: «*Я, должно быть, сплю. Если я калиф, пусть мне дадут хорошей еды*». Это исполняется. Рыбак доволен, но еще сомневается. «*Если я калиф, пусть приведут мне мой гарем*». Перед ним проводят женщин всех наций. Рыбак волнуется, начинает верить, но говорит, указывая на Джафара: «*Пусть этому дадут пятьдесят палочных ударов, тогда я поверю*». Это исполняется. Калиф, вне себя от беспокойства, ищет Силу Сердец. Все отговариваются незнаньем.

Картина вторая

Комната в башне магов.

Несколько стариков читают большие книги.

Калиф вбегает к ним, взволнованный: «*Где Сила Сердец?*» Маги жгут на треножнике травы, в дыму возникает сундук, который приоткрывается, и в нем видна Сила Сердец. Калиф выхватывает меч и начинает ломать сундуки в их комнате. Оттуда показываются нечистые духи в разных видах. Испуганный калиф уходит.

Картина третья

Тронный зал.

К Калифу прибыло посольство Карла Великого.

Входят рыцари и оруженосцы. Их принимает рыбак. Он сперва пугается, когда они салютуют мечами. Ободрившись, выпрашивает разные вещи, которые видит на них. Ему говорят: «*О калиф, ты должен отдарить послов*». Он колеблется, наконец решается, и по его знаку слуги вносят разные вещи. Слуги Зобейды вносят сундук с Силой Сердец (он, полуприкрытый, демонстрируется на заднем плане) и отдают его послам со словами: «*От госпожи нашей Зобейды*». Послы уходят. За ними уносят вещи. Вбегает калиф с обнаженным мечом и начинает ломать сундуки. Рыбак думает, что это вор, и кричит: «*Убейте его*». Придворные колеблются, а Джафар ударом палки сзади оглушает рыбака, которого по знаку калифа переодевают в простое платье и уносят. Калиф приказывает: «*Вскрывайте все сундуки во дворце*».

Картина четвертая

Улица Багдада перед дворцом.

Слуги вносят рыбака и бросают на землю. Он садится, удивляется и то принимает гордые позы, то щупает себя. Проходит посольство. Рабы с трудом несут поклажу, видя рыбака, хватают его и, несмотря на его протесты и угрозы, заставляют взять на плечи один из сундуков. В нем Сила Сердец (демонстрируется на заднем плане). Рыбак отстает от других и убегает с сундуком. За ним гонятся, но напрасно. На базаре перед лавкой Синдбада он останавливается отдохнуть и садится на сундук. Сила Сердец просыпается и двигается (демонстрируется на заднем плане). Рыбак вскакивает и, продав сундук Синдбаду, убегает. Синдбад освобождает Силу Сердец.

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Картина первая

Дом Синдбада.

Синдбад женится на Силе Сердец. Праздник, кади совершает формальности брака, записывает его в книгу. Невесту ведут в спальню. Туда же в сопровожденье женщин входит Синдбад. Является Джафар. «*Именем калифа приказываю тебе не вступать в брак с Силою Сердец*». Все смущены. Синдбад объясняет, что брак уже заключен. Джафар говорит: «*Тогда именем калифа приказываю тебе развестись*». Синдбад в отчаянье, но должен покориться. Он и Сила Сердец следуют за Джафаром.

Картина вторая

Дворец Зобейды.

Калиф у Зобейды. Та, скрывая свою ревность, спрашивает, что будет, если Синдбад уже женился на Силе Сердец. Калиф отвечает: «*Я не могу отнять жену у моего подданного и разведу их*». Он уходит. Зобейда зовет. Входит слуга. Зобейда приказывает: «*Когда Синдбад пойдет разводиться, схватить его и отдать пиратам. Тогда он будет вне власти калифа, и, пока он жив, калиф не коснется Силы Сердец*». Слуга уходит.

Картина третья

Вечер. Улица Багдада.

Джафар ведет Силу Сердец и Синдбада. Вооруженные люди нападают на них и уносят Синдбада. Джафар их преследует. Сила Сердец возвращается в дом Синдбада (на заднем плане). Синдбада приносят в воровской притон у реки. Пираты щупают его, смотрят ему на зубы и наконец покупают и ведут за собой к паруснику.

Картина четвертая

Море.

Корабль в море. На палубе пираты пьют, играют в кости, заставляют Синдбада прислуживать им. Буря. Корабль тонет, пьяные пираты тоже. Синдбад плывет. Воспоминанье о Силе Сердец (на заднем плане).

Картина пятая

Пустынный остров.

Синдбад выходит на берег и встречает почтенного старика. Тот просит перенести его через ручей. Едва очутившись на спине Синдбада, он сжимает его коленями, колотит палкой и заставляет возить по острову, причем рвет с деревьев плоды и ест. Синдбад выжимает в пустую тыкву сок винограда и ставит на солнце. Старик после некоторого времени
140 пьет этот сок, пьянеет и, заснув, падает с плеч Синдбада. Синдбад вновь у моря, машет чалмой, корабль пристает и берет его с собою (на заднем плане). Сила Сердец противостоит уговорам калифа. Синдбад плывет к Багдаду.

Картина шестая

Площадь Багдада.

Проходит глашатай, крича: «*Плачьте, правоверные, калиф Гарун аль-Рашид умер*». Входит Синдбад. Он притворяется тоже плачущим, но на самом деле смеется. Смеется также рыбак, бродящий на базаре, говоря: «*Я сам был калифом и знаю, как это невесело*». Его окружает народ и хочет избить. Синдбад выручает его и ведет к себе в дом, где их встречает Сила Сердец. Все трое довольные, с крыши дома они смотрят, как движется погребальный кортеж.

Конец

Подчеркнутые слова выявляются на экране.

ФРАГМЕНТЫ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

12. КРАСОТА МОРНИ

Драма из ирландской жизни в четырех действиях

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Куммал, вождь фениев.
Дайра, фений, юноша-прозорливец.
Тадж, друид.
Конн, король.
Фрейкмор, отец Куммала.
Лухет, друг Конна.
Морни, дочь Таджа.
Райриу, мать Морни.
Ясновидящая.
Богиня Этайна.
Бог Мидер.
Фанн } волшебные девушки-птицы.
Либан }
Фении, воины короля.

Акт первый

Горное ущелье. В глубине пещера, завешанная оленьими шкурами, жилище Фрейкмора. Слуги кончают накрывать пиршественные столы.

Куммал сидит на богатом сиденье в ожидании фениев.

Мальдун

(входя)

Куммал Сребророгий, сын Фрейкмора, привет!

Куммал

Привет, Мальдун-Скиталец! Как идет охота?

Мальдун

(садясь)

В дубовой роще за утесом я встретил ее. Юноша бежит, как олень, высоко поднял голову и смеется. Фении, как рассерженные псы, растянулись за ним.

Куммал

А Кухулин?

Мальдун

Он впереди бежит, на расстоянии дерева от юноши, но копья не бросает.

Куммал

Почему?

Мальдун

Разве исчислить причуды Кухулина?

Куммал

А ты, Мальдун, разве не хочешь позабавиться бегом, бросить копье?

Мальдун

Три года морских скитаний отняли резвость у моих ног. И мои глаза видели столько чудесного, что вид крови не порадует их.

Дайра
(входя)

Куммал Сребророгий, тебе приношу мою клятву на верность, тебе, а не королю Конну.

Куммал

Это хорошо, юноша. Фении — свободные люди, им подобает клясться лишь своему вождю.

Кухулин
(входя)

Клянусь клятвой моей страны, этот юноша бежит быстрее ветра и даже быстрее моих коней.

Прибывают фении и рассаживаются за столами.

Дайра

Я принят в Фианну?

Фении

Принят! Принят!

Кухулин

Нет еще! Скажи все условия, Куммал.

Кумал

Никто не допускается в Фианну, пока не вырыта широкая яма, в которой он должен стоять со своим щитом и ореховой палкой. Девять воинов с девятью копьями подходят на расстояние девяти борозд и сразу бросают в него все девять копий. Если он ранен, несмотря на щит и палку, он не допускается в Фианну.

Фении

Это было! Это было!

Кухулин

Было, и копья разлетелись, как листья, брошенные против ветра.

Куммал

Никто не допускается в Фианну, пока его волосы не заплетены и он не прогнан сквозь несколько лесов большим отрядом фениев, бросающих в него копья на расстоянии дерева. Если он настигнут или ранен, он не допускается в Фианну.

Фении

Это было! Это было!

Мальдун

Кухулин мог его ранить и не ранил.

Кухулин

Кто посмел это сказать? А, это Мальдун — миролюбец, простивший убийцам отца своего. Язык злоречный и слабые руки.

Мальдун

Тому, кто три года слушал голос моря, тому кажется бессвязным голос мести. Ты не оскорбил меня, Кухулин, но если хочешь, я буду биться против тебя, конный или пеший, с копьем или секирой.

Кухулин

Я готов.

(Встает)

Куммал

Стойте! Как олени весной, вы готовы драться, забыв об охотнике. То-то обрадуется король Конн, услыхав о смерти Кухулина Могучего или Мальдуна-Скитальца.

Дайра

Прав и Мальдун, прав и Кухулин. Копье могло быть брошено, и копья нельзя было бросить.

Фении

Почему? Почему?

Дайра

Спросите Могучего.

Кухулин

Может быть и правда, только раз или два, не больше, я хотел бросить копье, но я увидел руку, смуглую, как закатное озеро, и лицо, как звезда, в черных кудрях, запрещавшее. Словно давний свой сон вспомнил я и не бросил копья.

Дайра

Это была Фанн.

Кухулин

И второй раз хотел я бросить копье, но увидел две руки, два крыла лебединых, и лицо нежное, как облако, которое опустится на меня в мой последний час. Мне стало сладко, как будто я умер, и я не бросил копья.

Дайра

Это была Либан.

Куммал

Что объясняют нам эти имена из старинных поэм?

Дайра

Поэт бросает образ в мир, а мир вынашивает образ. Фанн и Либан, волшебные девушки-птицы, живут в Блаженных Полях и слетают на землю.

Мальдун

Я видел реку, которая радугой висела над землей, и я убивал рыб, кидая мое копье вверх; на скалистом острове я видел черных и пятни-

стых птиц, которые распевали стихи; я плыл в море, подобном облаку, и видел под собой высокие замки и прекрасную страну, и кошку я видел в пустынном городе, которая хранила сокровища и сожгла моего молочного брата, прикоснувшись к нему. Я верю, что Кухулин видел Фанн и Либан, и знаю, что он не мог бросить копья.

Дайра

Я принят в Фианну?

Мальдун

Нет еще. Куммал, продолжай.

Куммал

Никто не допускается в Фианну, пока не сделается поэтом и не прочтет двенадцать книг поэзии.

Дайра

Свободные фении, защитники Эрина, гости Успеха! Какие книги назвать вам из тех, что я прочитал? Назову ли историю Макалпана, бога, сына моря? Когда читаешь ее, молнии рвут небо и громы падают, как утесы. Назову ли поэму о Лугадисе, добром короле, от которой чувствуешь себя и ребенком и старцем вместе? Или стихи Морфезы-друида, сладкие, как мед или сон в полдень на горячем камне? Прорицания ли Макфарлана, Любовь Федельмы и Лозгайре? Может быть, строфы Эна, знавшего прошлое, как вы настоящее? Ужасную гибель Ниабы или истину о Красном Камне, добытом в голове Дракона? Может быть, заклинания Садбы? Прочтя их, знаешь, что умер и родился вновь. Поучения Риагалла Благочестивого? Нет, я назову Песнь Стеклянной Ладьи и Солнце Страны Блаженных.

Фении

Он знает! Он знает! Он прочел двенадцать книг.

Дайра

И песню спою вам, которую сам сложил, песню о красоте Морни. Слушай внимательно ее, Куммал Серебророгий.

(Поет)

Сильно билось сердце летней ночи,
Когда зачата была Морни,
Утро прыгало и смеялось,
Когда Морни открыла глаза.

Губы Морни — разрезанная вишня;
Два лучом зажженные алмаза
Щеки Морни; а взоры Морни —
Факелы полуночных торжеств.

Кто ее увидел, неспокоен,
И печален, кто увидел дважды;
Увидавший трижды меч поднимает,
Чтоб оспорить ее у других бойцов.

Хитрый Тадж, друид, обещал Морни,
Не спросившись фениев, королю Конну,
Хитрый Тадж, друид, отец Морни,
Будет качаться на высоком суку.

Фении

Не может быть! Никто не смеет отдавать дочь замуж, не спросив три раза фениев. Этак у нас отнимут и право охоты! Подати платить перестанут!

Тадж

(вошедший во время пенья, выступает вперед)

Хорошая песня, молодой человек, да припев плох. Хорошо служат фении и друидам повинуются. Привет тебе, Куммал Серебророгий.

(Усаживается)

Куммал

Тадж, друид, нет тебе моего привета. Нет сегодня, потому что незваный приходишь ты на праздник Тары, где место одним фениям. Нет и завтра, если правда то, что спел Дайра.

Тадж

Ты, Куммал, и все фении, разве вы сами выбирали себе короля?

Куммал

Да, но чтобы он нам служил, а не мы ему.

Тадж

Или не мудрость друидов питает вас в этом страшном мире, где каждый шаг грозит гибелью, каждой движение — несчастием?

Дайра

Мудрость друидов — как сорная трава, растет из славных могил. Наша мудрость обновляется ежедневно метко брошенным копьем, ветром ревущим, нежданным звоном стиха.

Куммал

Молчи, юноша, ты еще не совсем фений. *(Таджу.)* Но он сказал правду.

Тадж

Не спорить сюда я пришел, но договориться. Велика сила фениев, но больше ее сила короля.

13. ЗЕЛЕНЫЙ ТЮЛЬПАН

Одноактная пьеса в стихах

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Фридрих Шиммельпенник, богатый гаарлемский купец.
Г-жа Шиммельпенник, его жена.
Карл, их сын.
Берта, их племянница.
Хозе Перейра, лиссабонский купец.

Гаарлем, половина XVII ст<олетия>.

Сцена представляет оранжерею в доме Фридриха Шиммельпенника, наполненную тюльпанами всех сортов. Хозяин и Хозе Перейра прогуливаются, рассматривая тюльпаны.

Фридрих
(потирая руки)

Что ж, господин Перейра, мы решили?
Пятнадцать тонн сыров за мной, за вами
Сто двадцать тысяч новеньких флоринов.
С таким, как вы, приятно делать дело,
Доволен я, и, думаю, вы тоже;
Признайтесь, наживете сорок на сто?

Перейра

Куда уж там, почтенный Шиммельпенник,
Свое бы выручить, страна нищает,
Растут налоги, а король собрался
Вновь воевать... Ах, кстати, нет у вас
На складах перца, лака и ванили?

Фридрих

Есть, как не быть! Но мы об этом после.
Позвольте ваше обратить вниманье
Вот на тюльпан. Видали ль где-нибудь,
И даже в вашем славном Лиссабоне,
Вы что-либо подобное... блестит,
Как новенькое золото, а нежен,
Как поцелуи девушки, хе-хе.

Перейра
(рассеянно)

Да, он хорош.

Фридрих

Хорош, вы говорите!
Божествен он, великолепен, дивен,
Неслыхан, баснословен, фантастичен.
Он помрачает ум, *(нрзб)* душу,
И солнца свет так темен перед ним.
А этот, этот — за него я отдал
На улице Гранильщиков пивную,
Которая ценилась в тридцать тысяч.

Перейра

Как странно так любить цветы простые.
Недавно в Лиссабоне я встречался
С одним голландцем умным и учтивым.
Он молод был и тратил много денег
В тавернах наших и с Инез гитаной.
Однажды выпил на пари бочонок
Мальвазии пятидесятилетней.
И там он говорил, что ненавидит
От всей души тюльпаны и готов
Отцовскую отдать оранжерею —
По слухам чудную — за медный грош.

Фридрих
(внезапно озаряясь)

Да, есть безумцы даже в Нидерландах,
Зеленолицые, с потухшим взором...

14

* * *

Явление I

Граф Готфрид, граф Куно, графиня Матильда,
Нур-Эддин

Готфрид

Не нравится мне это, внук мой Куно!
В такой торжественный и светлый день
Венчанья твоего с Матильдой милой
И присоединения к твоим
Владениям ее полей и замков
Ты пригласил на праздник не прелата,
Который браком вас соединил,
Не рыцарей, тебе по сану равных,
А городских смешных простолюдинов,
Сапожников, ткачей и гончаров.

Куно

Ах, дедушка, ты выжил из ума.
На что прелат мне нужен? Ведь от Рима
Нас, слава Богу, отделяют Альпы,
А рыцари? Они к дворам владык
Съезжаются, там служат и пируют

И позабыли рыцарскую вольность.
Вот то ли дело честные мои
Ремесленные цехи! Их, пожалуй,
Не одолеть ни папе, ни ландграфу.
Когда пятнадцать тысяч дюжих парней
Взмахнут лопатами и топорами —
Мне слаще с ними быть, чем против них.

ДРУГИЕ РЕДАКЦИИ И ВАРИАНТЫ

В данном разделе помещаются все варианты произведений Гумилева, зафиксированные по его прижизненным публикациям и сохранившимся автографам.

Варианты приводятся согласно порядку стихов в основном тексте. Под номерами строк в левой колонке указывается источник варианта, оговоренный в комментарии. Если он не указан, значит, источник тот же, что и для предыдущего варианта.

Если текст ранней редакции коренным образом отличается от окончательного, он воспроизводится целиком. Авторская орфография не исправляется. Первоначальный слой автографов, как правило, указывается в соответствующем разделе комментария.

3

загл. *автограф 1*	КОВАРНАЯ ДЕСЯТКА
загл. *автограф 2*	РОКОВАЯ ДЕСЯТКА
подзагол.	Сцена в стихах Париж 1813 г.
Действующие лица *автограф 1*	Каролина, куртизанка. Кунигунда, куртизанка. Граф претендент на престол Майорки. Роялист старый вольтерианец.
автограф 2	Каролина, креолка Кунигунда, эльзасска Граф <претендент> на престол Майорки Ройялист, старик
ремарка перед 1 *автограф 1*	Играют. Роялист обнимает Каролину.
автограф 2	Играют

вместо 1-75	
автографы 1,2	Граф (роялисту)
	Не смейте трогать Каролину
автографы 1,2	
автограф 1	Сатир проклятый!
автограф 2	Сатир проклятый...
автограф 1	Каролина (насмешливо)
автограф 2	Каролина (отходя)
автографы 1,2	Ай да граф!
	Роялист (издеваясь)
	Да вы похожи на картину,
	Ахилла позу переняв.
	(Строго)
	Достойно дикого монгола
	В изящном обществе шуметь,
	А вам, наследнику престола
автограф 1	Майорки...
автограф 2	Майорского...
автограф 1	Каролина
	Верно, граф — медведь.
автограф 2	Каролина
	Вот это дичь!
автографы 1,2	Граф (роялисту)
	Молчите! В вас иссякла вера,
	Язык трещит, а дух ваш нем,
	Вы, друг [проклятого] безбожного Вольтера,
	Смеяться рады надо всем.
	Не вам любить ее, вы сгнили,
	А я — я верую в мечту...
	Роялист
	Да, красоту бурбонских лилий
автограф 1	Я выше лилий неба чту.
автограф 2	Я выше Божьих лилий чту.

автографы 1,2	Но ваши дерзкие приказы
автограф 1	К бесценным сводятся словам.
автограф 2	Не стоят шпаги острия.
автографы 1,2	Вы нищий — я ей дам алмазы
автограф 1	Она пойдет ко мне, не к вам.
автограф	Она не ваша, а моя.
автографы 1,2	Граф (Каролине)
	Прелестница среди прелестниц,
	Оставь его, я всё прощу.
	Каролина
	Но он мне заплатил за месяц,
	И платы я не возвращу.
	Граф (роялисту)
	Ну, значит, нам осталось биться.
автограф 1	Сегодня ж сударь, на дуэль!
автограф 2	Сегодня ж сударь, на дуэль.
автографы 1,2	Роялист
	Я слишком стар, мой храбрый рыцарь,
	И отклоняю ваш картель.
	Но вижу, вы склонны к азарту,
	И, чтоб изведать, чья возьмет,
	Поставим счастие на карту,
	Когда позволит банкомет.
	Я дам вам ставкой Каролину —
	Посмейте молвить, что я скуп, —
	А вы хотя бы половину
	Цены прекрасных этих губ.
	Граф
	Идет! Я ставлю трон Майорки
	И мною собранную рать,
	С которой, словно коршун зоркий,
автограф 1	Я царства мог завоевать.

автограф 2	Я б [цар] мир весь мог завоевать.
автографы 1,2	Я ставлю горы золотые,
	Царей поверженных главу,
	Равнины снежные России,
	Ее священную Москву.
автограф 1	Как будет жутко, странно, сладко
автограф 2	Как будет жутко, страшно, сладко
автограф 1	К сукну зеленому припасть,
автограф 2	К столу зеленому припасть,
автографы 1,2	Пока коварная десятка
	Венчает здесь любовь и власть.
автограф 1	Каролина
	Скажите, вы такой богатый?
автограф 2	Каролина
	Скажите? Вы такой богатый.
автограф 1	Тогда я рада видеть вас.
автограф 2	Тогда я рада видеть вас...
автографы 1,2	Граф
	Увы, отцовский меч и лапы —
	Всё, что имею я сейчас.
автограф 1	Роялист
	Ага, тесна дорога к раю!
автограф 2	Роялист
	Ага, тесна дорога к раю.
автографы 1,2	Ну, смирно, если вы не трус.
	Молчите все, я начинаю...
	(Мечет фараон)
	Восьмерка, двойка, дама, туз...
автограф 1	Кунигунда (склоняясь над графом)
автограф 2	Кунигунда
автографы 1,2	О, что ты делаешь, несчастный!
	Ведь дивной волею планет
автограф 1	Ты призван быть как светоч ясный...
автограф 2	Ты призван быть как светоч ясный.

автограф 1	Роялист (продолжая)
автограф 2	Роялист
автографы 1,2	Девятка, тройка и валет...
	Кунигунда
	Как звук трубы, как божье чудо
автограф 1	Ты быть обязан! О, позволь
автограф 2	Ты быть обязан... О, позволь
автографы 1,2	Мне увезти тебя отсюда...
автограф 1	Роялист (продолжая)
автограф 2	Роялист
автографы 1,2	Валет опять валет, король...
автограф 1	Кунигунда
	Скорей, скорей, спеши за мною
автограф 1	Кунигунда
	Скорей, скорей, [следи] спеши за мною
автографы 1,2	Туда, где солнце и волна,
	Туда, где место есть герою...
	Роялист
	А, вот десятка... и дана.
	Граф
	Вы сплутовали.
автограф 1	Роялист.
	Что за шутки?
автограф 2	Роялист
	Что за шутки.
автографы 1,2	Платите лучше, сударь мой,
	А эти ваши прибаутки
	Веревкой пахнут и тюрьмой.
автограф 1	Каролина
	Ну вот, я так и ожидала.
автограф 2	Каролина
	Я этого не ожидала.
автограф 1	Он мне противен с этих пор.

автограф 2 — Вы мне противны с этих пор.

автографы 1,2 — О чем она ему шептала?
Планета, светоч... Что за вздор!

автограф 1 — Роялист (ободряюще)
автограф 2 — Роялист
автограф 1 — Э, государь мой, нет причины
автограф 1 — Ну, господин мой, нет причины

автографы 1,2 — Вам огорчаться за двоих.
Что вы лишились Каролины —
Так молодой найдет других.
А ваши призрачные царства,
Что вы мечтали покорить, —
Скажу вам просто, без коварства:
Глупей едва ль что может быть.
Ну полно, юноше, оправьтесь,
Ваш лоб в поту и взор померк.
Вы завтра ж будете заправский
В дому нотариуса клерк.
Легко приглаживать височки,
Крестьянам письма сочинять,
Глазеть в окно хозяйской дочки,

автограф 1 — Когда она ложится спать!
автограф 2 — Когда она ложится спать.
автографы 1,2 — Одни слова на этом свете
Громки, и нету громких дел...

(Граф стреляется)
Кунигунда (восторженно)
А, вот он, вот он в ярком свете!
Он всё свершил, о чем скорбел!

6

подзагол. автографы 1,2 — **Драма в четырех действиях**

действующие лица

Старый конунг, один из исландских властителей.
Снорре [Грубб<е>]
Груббе
— его ярлы
Лаге
Ахти
— молодые ирландцы
Гондла, ирландский королевич на воспитании у конунга
Вождь ирландского отряда.
Итальянский священник.
1-ый раб.
2-ой раб.
Лера, она же Лаик, знатная исландская девушка.
Провидица Гильда, старуха.
Девушка-рабыня

Действие происходит в Исландии в IX веке.

Вместо предисловия — *отсутствует*

Действие первое

автографы 1,2 Пиршественная зала. Несколько окон, в стене лестница, ведущая в спальню Леры. За столом конунг, Снорре, Груббе, Лаге, Ахти, Гильда и Гондла рядом с Лерой в брачных одеждах. Пир близится к концу.

вместо 1—64 Сцена первая

Груббе
Разве может быть свадьба удачной,
Разве может быть сладким вино,
Если пасмурен сам новобрачный,
Если мало богов почтено?

Лаге
Не забыты ни Фрея, ни Бальдер,
Мы сожгли им немало цветов.

Снорре

И для сильного Одина скальды
Пели столько приятных стихов.

Груббе

Перестаньте! Нам было бы лучше
И не вспомнить про этот позор,
Тор забыт, необорный, могучий,
Тяжким молотом машущий Тор.

Гильда

(пророчествуя)

Вижу! Хмурятся страшные брови,
Взор сверкает грозней и грозней,
Хочет теплой, дымящейся крови,
Топором перерубленных шей.
Окровавлены лес и равнина...

Конунг

Что, провидица, видишь ты вновь?

Гильда

Вижу я, королевского сына
Обагряет горячая кровь.

(смятение)

Конунг

Это Гондла!

Груббе

Конечно, меж нами
Королевичей нету других.

Снорре

Ну и свадьба!

Ахти

Не в дружбе с богами,
Оттого и печален жених.

Конунг

Нет! Слова эти — радость, не горе!
Вы не поняли воли богов!

Вот ключи; из темницы, мой Снорре,
Приведи христианских рабов.
(Снорре уходит)

Лаге
Хочет, хочет железо добычи.

Ахти
И от крови пьянее вино.

Груббе
Я люблю этот древний обычай,
Почему-то забытый давно.

Конунг
Для тебя это может быть внове,
Гондла, то, что увидишь теперь,
Но богов умиришь ты, а крови
Не прольешь королевской, поверь.

Снорре
(вводя скованных рабов)
Вот! В тюрьму их ручьи протекали,
Там по пояс вода, хоть тони,
И весь год над водою держали
На плечах своих деву они.

Гондла
(Конунгу)
Ты даруешь несчастным свободу
В день торжественной свадьбы моей?

Конунг
Нет, мой Гондла, но Тору в угоду
Здесь ты рабскую кровь <их> пролей.

Священник
Горе! Как мы мечтали о смерти
В темноте между слизней и жаб,
Но почуяли веянье тверди —
И наш дух очарованный слаб.

1-й раб

Радость глубже всех горестей наших!
Это мясо? То бык иль кабан?

2-й раб

Что там дивное пенится в чашах?
Я от вида единого пьян.

Рабыня

Дева, что у тебя на одежде
Голубей голубой высоты?
Дай мне тронуть! Мне кажется, прежде
На свободе то были цветы.

Гондла

Кто вы, бедные?

Священник

Мы христиане,
Как и ты, что был Гондлою зван,
Это имя встречали мы ране
У ирландских царей-христиан.

Гондла

Я — ирландец.

Конунг

Но веришь ты в Тора,
Богом Одина ты признаешь,
И заслужишь их милости скоро,
Вот мой меч, он острее, чем нож!
Бей! Их муки не надо бояться,
От хорошего взмаха руки
Не заметишь, когда разлетятся,
Как стеклянные, их позвонки.

Исландцы

Бей!

Рабыня

Мне страшно!

2-й раб
Пощады! Пощады!

1-ый раб
Есть.

Священник
Te Deum! Молите Христа!

Лера
Гондла, сжалься!

Гондла
Я знаю, что надо,
Чтоб земля не была проклята.
(рубит оковы на рабах и освобождает их)

Груббе
Что ты делаешь?

Гондла
Плох тот властитель,
Что слуге сообщает о том!
Я король ваш, друзья! Захотите ль
Вы восстать пред своим королем?
И запомните: я христианин,
Им родился и стал им сейчас,
Мне дороже простой поселянин
Горделивых и спорящих вас.
(священнику)
Знай, отец мой почтенный, что рядом
Я с прекрасною Лерой стою,
Обвенчай христианским обрядом
И меня и невесту мою,
Но не в доме. Здесь пахнет волками,
И на кровь здесь похоже вино.
Нет, в саду под звездами-свечами,
От которых отвык ты давно.

Священник
Если временье благоприятно
Я на таинство это дерзну.

Гондла
А потом я, король их, обратно
Отпускаю вас в вашу страну.

Гильда
Рок грозит королевскому сыну,
Неуклонен, кровав и свиреп,
Но в несчастьи ему не покину
Я, провидица вещих судеб.
(выходит с Гондлой, Лерой и рабами)

Сцена вторая

Груббе
Гондла бросил нам горькое слово.

Лагге
И поднять не решился меча.

Конунг
Ничего не случилось дурного.
Гондла молод и кровь горяча.
Пейте, братья, чтоб браги не стало,
Пусть с невестой гуляет жених,
Или жалко вам пленных? немало
В подземельи найдется других.

Снорре
Верно, Конунг!

Груббе
И то, мы не дети,
Не смутят нас пустые слова.
(все пьют)

Ахти
(трогая ногой лежащие на полу шкуры)
Жаль, на шкуры отличные эти
Не скатилась ничья голова
(все встают)

21—22 автограф 3
Вы не любите Гондлу, я знаю
И признаюсь, что сам не люблю

вместо 45—51 Двадцать лет как Гер-Педер несчастный
На бесплодный исландский утес
Из Ирландии [рощи] дивно-прекрасной,

60 Благородною волей орла

между 61—62 (Конунг делает гневное движение)

перед 65 (Лаге и Ахти хохочут)

71—72 Кто такой и какого он роду
То конечно он будет в реке.

74 И подумай, ведь мы в стороне!

81—84 *отсутствуют*

86—87 О пощаде за ложь умолить...
Хоть и съели Гер-Педера рыбы

91—94 *отсутствуют*

114—120 Самый низкий мужчина снести!

Груббе
Если сердце подобное гложет
То его никому не спасти.
И наверное, милая Лера
Не обидится Лаге — что лев
А к тому ж не бывало примера,
Чтоб пленяли горбатые дев

перед 125 (вбегает Лера, за нею Гондла)

126 Почему ты бежишь от меня?

158 Ледяная глухая тюрьма,

между 160—161 Я молилась властительной Фрее,
Чтоб похожею стать на нее,
Но всё дальше ты был и светлее,
Погружаясь в свое забытье.

173	Как ты бледен и смотришь маня!
201	Чу! За окнами совы кружат,
203	Ах! К таинственной спальне твоей
после 210	(скрывается за дверью)
215	Помнишь, между бузин по дорожке
217	Ты так часто давал мне подножки,
222	И усмешке насмешливых губ
226	Вольным волком исландских полей
между 234 и 235	Гондла (качает головой)
246	На коврах изумрудных весны?
257	На поля. То не колокол медный
262	Устремленные в вечность концы
между 268 и 269	(Ахти вдруг дерзко хохочет; Словно очнувшись, холодно)
после 270	(уходит, продолжая хохотать). Гондла медленно входит к Лере. Шум. Гондла и Лаге вылетают сцепившись. В дверях останавливаются. Лера в ночной одежде, и закрыв лицо руками Снорре, Груббе и Ахти вбегают
271—274 и ремарка	*отсутствуют*
между 282 и 283	(Гондла поникает опять)
перед 287	*отсутствует*
292	И как туча, рассется боль,
294	Гондла ваш перед Богом король

Действие второе

перед началом действия автограф 3	*отсутствует*
20	От невиданной пытки такой
33	Господин, я с простыми словами
36	Здесь, в отчизне моей и твоей
64	Поразишь ты в открытом бою
между 80 и 81	Конунг (горько)
97	Волк, и с поступью легкою волчью...
118	Столько бегать, стеня и крича,
120	И поднять не посмели меча.
125	Лютня, лютню! Исчезнет злословье,
130	Приз для самых плохих игроков,
132	Очаровывать даже волков,
152	Ни взглянуть, ни шепнуть, ни вздохнуть,
157—160	*отсутствуют*
перед 161	*отсутствует*
169	Груббе Брат, ты слышишь? Качается вереск,
171—173	Снорре Серый брат мой, ты слышишь? На берег Вышли козы... боятся волков. Груббе Под пушистою шерстью вольнее

175 Снорре

Зубы белые ранят больнее

187 Но не раньше, чем лютню уронит

между 188—189 автограф 2 Груббе

Где <провидица?>

Гильда

Мудрая чует
Сладость древней звериной тоски.

Снорре

Тихо. Пусть же она наколдует
Когти сильным, и шерсть и клыки.

Гильда

(пока она говорит, исландцы исполняют сказанное)
Человеческой крови не жаль
Принесите котел, разложите
Под котлом три висячих огня,
И один за одним подходите,
Но страшитесь глядеть на меня,
Засучить рукава, как для греба,
Вас укусит священная сталь,
Но косматым властителям дебри.
(Выпускает их кровь в котел.
Потом кружится и поет)

Тише. В черной постели
Не шевелится месяц,
Сколько сосен и елей,
Столько к месяцу лестниц,
Мертвый вопит, натужаясь,
Захлебнулся он кровью,
Ухмыляется ужас,
Наклоняясь к изголовью.
Тропы узки и колки,
Едки ветры лесные,
И являются волки,
Не простые, другие,
Тише. В черной постели
Не шевелится месяц,
Сколько сосен и елей
Столько к месяцу лестниц.

Вот, я сделала все, что умела,
Воздух душен и сумрак тяжел,
Но еще не окончено дело,
Время в путь, поднимите котел,
Все окончит колдун умудренный
Черной жизни постигнувший суть,
Я печальной и мудрой вороной
Полечу вам указывать путь
(Все уходят, унося котел.
Входит Гондла, играя)

после 188 автограф 3 — (Уходят. Входит Гондла играя)

ремарка к сцене четвертой — *отсутствует*

197 — Но чего я стою у порога

между 200 и 201 —
Пусть истома моя беспредельна,
Говорю и смотрю, как в бреду,
Пусть я ранен и ранен смертельно,
Я пойду, я пойду и дойду.

201—202 —
Только стану на берег зеленый...
Крикну: лебеди, где вы? Я тут...

228 — Я ведь смею пойти за тобой

между 228 и 220 — *отсутствует*

вместо 229—232 —
Белый голубь, ниспосланный Богом,
Неужели ты с нищим пойдешь
По пустынным опасным дорогам,
Где законом дубина и нож?

Действие третье

Ремарка перед началом действия автограф 3	*отсутствует*
вместо 1—12	(Входят Снорре, Груббе, Лаге, Ахти)
автограф 2	Лаге

Мне не жалко, что кончились чары,
Что опять я такой, как и все,
И руками наносят удары
Пальцы тонут в девичьей косе

Ахти
Волки пьяны от крови единой,
Человек же еще от вина.

Груббе
А как взглянет на наши седины,
Так и волчья веселость смешна

Снорре
Тише. Слышите шорохи сучьев.
Это Гондла

Ахти
Нет, только рабы

Лаге
Ну потешимся: было бы лучше
Им тогда на уйти от судьбы.
(Входят рабы)

Священник
Боже, братья, бегите!

Груббе
Ни с места,
Кто не хочет отведать копья.

Ахти
(обнимая рабыню)
Вот моя на сегодня невеста

Лаге

(хватая священника)

Этот старец — добыча моя.

Рабы

Пощадите. Мы видели травы
Свежих листьев волшебную сеть,
Мы счастливей, чем ангелы славы,
И не можем теперь умереть.

Лаге

(поднимая меч)

Вот увидим.

Снорре

Грози, но не боле.
Умный волк не покинет следа,
По которому вышел он в поле,
Ты ведь Гондлу упустишь тогда.

Лаге

Правда, Гондла,

Груббе

Ну что за помеха

Ахти

Я порадую иначе вас
Мы на Гондлу напустим для смеха
Этих тварей, которых он спас

Лаге

Как

Ахти

(рабам)

Покорны ли вы мне?

Рабы

Покорны
Только жизнь нам, о царь, сохрани.

Ахти

Гондла с Лерой в лесу; вы проворно
Отыщите, где скрылись они.
И такую им травлю устройте,
Как устроил бы волк матерой,
За деревьями спрятавшись войте,
Шелестите сухою листвой.

Снорре

И бегите потом без оглядки,
Для мышей даже пни — корабли,
Чтоб трусливые ваши ухватки
Не позорили волчьей земли.

Лаге

А измените, я вас достану,
Хоть запрячьтесь вы в море на дно.

Рабы

Все исполним
(уходят)

Груббе

А мы на поляну,
Где оставлено наше вино.
(Уходят тоже: входят Лера и Гондла с лютней.
По-прежнему по временам слышен волчий вой)

1—2 Что за зной с раскаленного неба
автограф 3 Словно льются потоки огня!

10 Вот вся жизнь! Ноя жив, не таю,
33 Ты жестока ко мне, ты же видишь,
38 Будет царство мое твоего

40—41 В их глазах говорит торжество
К ним приду я, как лебедь кровавый,

49 Лера... нет... что сказать ты хотела?

51—52 И они для неправого дела
Не возьмут ни меча, ни щита

53—54 Там увидим. Все злее и злее
Этот зной, отдохнуть нам пора

перед 57 (Лаге, входя)

58 Что ж такого? Тебя я люблю.
61 Если хочешь, возьми; мне не внове

65—66 Злобный волк.

Лаге

Мне приятны проклятья.
Я не знаю и сам почему,
68 Я еще раз тебя обниму

73 Не забыть твоего поцелуя!

109—112 Будет так. Но мне должно сначала
Вновь изведать как жарок твой рот

Нет, не надо.

Лаге

Но ты обещала.
Лера, гордая Лера...

Лера

(целуя его)

Ну вот.

113—114 Лаге! Лаге опять! На колени!
Я король, на колени, змея!

Вместо 117—126 Уходи же.

Лаге

Но ты обманулась,
Никаких здесь властителей нет,

129 Гондла

Снова ложь!

	Лера Я понять бы хотела...
перед 130	(входит Груббе)
137	Помню выла медведем пучина Все он думал, что голову сына
между 176 и 177:	Видишь Лера что нет лебеденка, Есть трусливый и низкий горбун, На него ты меняешь волчонка, Что проворен отважен и юн?
180	Не скажу я тебе ничего
вместо ремарки и 181—184	Лаге Вот зачем это скальдово семя Днем беседовать любит с луной Лера Лаге, Груббе, оставьте на время Эту... этого... Гондлу со мной (Груббе и Лаге уходят)
188—189	Дай. За что ты даешь мне позор? Только есть и глумлению мера,
вместо 209—210	Ничего и не будет известно, Правде рот мы закроем мечом... Гондла Мой венец не земной, а небесный, Лаик, Лаик, поделим вдвоем.
225	Где вы сильные? Волки не люди,
между 228 и 229	(вбегают Снорре, Груббе, Лаге, Ахти)
231	Нет, не прежде чем лютню уронит
перед 232	*отсутствует*

238	Чтоб он лопнул, достанет на всех
между 240—241	(все садятся)
248	Прежде вымою. Гондла, воды.
252	Ты придешь ко мне?
	Лаге (обнимая ее) Гондла, вина.
258	Твой кровавый пылающий рот!

Действие четвертое

Ремарка перед началом действия автограф 3	*отсутствует*
перед 1	Сцена первая
	Гондла (один)
4	Лебедь с сердцем проколотым я.
12	Сохранить их от всякого зла
между 26 и 27	*отсутствует*
после 44	*отсутствует*
перед 45	Вбегают Снорре, Груббе, Лаге, Ахти
45	Гондла, где же ты бродишь лентяем
между 52 и 53	(бросает в них лютню)
58	На безумного бросились вы!
60	Что хотите его головы?
76	Этих дерзких и злобных волков
вместо 81—88	Угасанье старинных династий Оставляет свободным венец: Много сильных мечтали о власти, Только твой ее добыл отец.

93—96 Снорре
Мы еще не слыхали об этом.

Груббе
Значит, все-таки Гондла король,

Лаге
И корона пронизана светом
На кудрях его, черных как смоль.

после 100 *отсутствует*

перед 101 Рабы вносят на носилках конунга.

105—108 И зачем перед сходкой народной
Плавал в воздухе столп огневой
Ровно в полдень орел благородный
Пал растерзанный черной совой?

112 Ослабевшим от лет стариком
114 Что земле я и что мне земля!
142 Золотое забвенье пролей
145 Брат с сестрой вы... Морские пираты

149—152 *отсутствуют*

163—164 Хоть к союзу волков с лебедями
И стремился покойный король.

перед 165 (словно очнувшись)

165 Совершилось! Я в царской порфире,
вместо 168—172 Что же? [Стану] Буду владыкою волчьим
И узнаю, как радостна месть,
Мир наполню стенаньем немолчным,
Ведь оружье и воины есть?

между 176 и 177 Иль быть может, [властителем] торжественно стану,
Властелином на двух островах,
Улыбаясь в лицо океану,
Что их держит на крепких стеблях?
Но как будто мне жалко чего-то,

Я как будто о чем-то забыл,
И какая-то злая забота
Охлаждает мой царственный пыл.

181 Странный лес! Всюду шорохи, стоны,
184 Это женщина? Женщина, да!
(выводит Леру из-за деревьев)

185 Ахти
(выступая)

191 Всяк охотно гадюку погубит,

193 Гондла
Лера здесь?

Лера
Я тебя умоляю,

195 К лебединому, нежному раю

208—212 Ах, свободное море любви!
Милый. Милый, неслыханно милый,
Новый край открывается нам
Чтоб земля, как корабль легкокрылый
Поплыла по широким волнам

между 212 и 213 (берет у вождя меч и
поднимает его рукоятью кверху)

213 Лера, конунг и волки! Сегодня,

между 218 и 219 Конунг
(отстраняя его)

219 Нет, нам нового бога не надо!
221 Как? Вы медлите? Лаик, скорее!

между 224 и 225 Гондла
(озираясь)
226 Вы любить не хотите Христа!
между 228 и 229 (ставит меч на грудь)

229	Вот оно; я вином благодати
233	Лаик, где ты, какое бессилье
перед 237	Вождь (наклоняясь над трупом)
238	И ему не поднять головы...
247	Груббе Да, к его костяному составу
249—252	Снорре Я не видел, чтоб так умирали В час, когда говорит торжество Лаги Наши боги осилят едва ли Победившее смерть божество.
258	Ты не хочешь бессменного Дня?
261	Гондла мертвый Лера Вы знаете сами,
264	Он коснется до алых моих.
265—268 *автограф 2*	*отсутствуют*
вместо 265—268 *автограф 3*	Был он мой ненавистный, любимый, Мне сказавший однажды «люблю...» Люди, лебеди, иль серафимы, Приведите к утесам ладью
между 276 и 277 *автограф 2*	Так творя погребальное дело, Я слыхала, в стране лебедей, Отдавая усопшее тело Не земле, а огню и воде.
281 *автограф 3*	Так уйдем же от смерти, от жизни.

7

ОТРЫВОК ИЗ ПЬЕСЫ

КСЗ
1—14

Так вот платаны, пальмы, темный грот
Которые я так любил когда-то.
Да и теперь люблю... Но место дам
Рукам, вперед протянутым, как ветви,
И розовым девическим стопам,
Губам, рожденным для святых приветствий.
Я нужен был, чтоб ведала она,
Какое в ней благословенье миру,
И подвиг мой я совершил сполна
И тяжкую слагаю с плеч порфиру.
Я вольной смертью ныне искуплю
Мое слепительное дерзновенье,
С которым я посмел сказать «люблю»
Прекраснейшему из всего творенья.

Действующие лица
автограф 4

Юстиниан, император Византийский
Зоя, дочь Юстиниана

Действие первое

1
автографы 1, 2

Ты Имр? Из Кинда, кажется? случалось

2

Мне говорить о племени твоем.

7
автограф 1

О, господин, судьба моя печальна,

7
автограф 2

О, господин, несчастье и измена

8—10
автограф 1

Как после ночи пасмурной заря:
В Аравии пленительной и дальней
Я сын был Годжра, Киндского царя.

15
автографы 1—4

Я сделался поэтом, чтоб ласкали

20—21 *автограф 4*	Певец из племени Бену-Ассад, Как ненавистно это мне названье,
44	Давно заслуженную примет участь,
50 *автограф 1*	Но доложу, быть может, ты уж слышал,
54—55	*отсутствуют*
вместо 58—67	Мы выясним, кто мог бы быть вождем. Нам нужен человек способный, храбрый
62 *автограф 2*	Но я однажды видел на дороге
64 *автограф 4*	Ну что ж — язычник может быть крещен,
66—69 *автограф 2*	Окончим дело мы сначала: нужен Для этого возможного похода Доместик конных воинов и пеших, Вождь сильный, смелый, крови благородной —
70 *автограф 4*	Что, если выбрали тебя?
84	Смешной дикарь, таких, как здесь, духов
88 *автограф 1*	До области Великого Могола.
88 *автограф 2*	До Суматры иль смертоносной Явы.
101 *автограф 1*	И мы пошлем тогда тебя не только

между 103 и 104 *автограф 3*	**Сцена вторая** Имр (один) Он, кажется, смеялся предо мной И отказал мне, кажется, сначала... Смиряйся, сердце, и не пред такой Обидою доселе ты молчало. Кровь первая отмстит, а ты потом Мне скажешь, в чем смирению награда; О, только бы войти в отцовский дом По трупам воинов Бену-Ассада. Что это? Яшма, мрамор, хризолит? Не узнаю того, что мне знакомо, Какой у них теперь зловещий вид В покое пышном Кесарева дома. Меня всего пронизывает дрожь, Как будто враг стоит за мной жестокий, И хорошо, что утаил я нож От обыска под мантией широкой. (входит Зоя)
114 *автограф 2*	Ударом ловким выпускать кишки.
115—116	Иль песни петь о ночи наслажденья, Которая преображает нас
117 *автограф 1*	О радости ночной, но их, конечно.
117—118 *автограф 2*	В горящих ангелов... но без сомненья Ты пела и слыхала их не раз.
128 *автографы 1, 2*	Когда мне приходилось очень трудно
133	У нас в твои года выходят замуж
140 *автограф 2*	А я пробрался к ней подобно змею.
145	За нами ткань, чтоб замести следы.

автограф 1	
147	Блестели чаши посреди воды.
147 *автограф 2*	Поднялись чаши посреди воды
154—155 *автограф 1*	И запах мускуса в ее постели Встает и дикие восторги с ним.
между 155 и 156	(Зоя начинает рыдать)
158 *автограф 2*	*отсутствует*
вместо 161—168 *автограф 1*	Но ты прекрасна тоже... ты желанья Во мне зажгла и я тебя возьму В Аравию, страну благоуханья, Коль буду дорог сердцу твоему.
162 *автограф 2*	Я не встречал еще такой, как ты,
между 164 и 165	Зоя О, замолчи Мне слишком больно думать, Что этих слов я больше не услышу И больше не увижу этих глаз.
165	Да, клятве изменить я не посмею.
перед 169 ремарка *автограф 1*	(удерживая ее)
170	Ты византиянка, а я араб.
170 *автограф 2*	Ты римлянка, а я простой араб.
173—350	*отсутствуют*
между 179 и 180 *автограф 1*	(Имр молчит)
205	Как будто он, а не она невеста;

автограф 4	
210	Судя по песне, нравится другое.
автограф 1	
215	Листвой прикрытых от нескромных взглядов,
229—230	Танцовщицей и уличной блудницей Меня, императрицу Византии.
245	Коль не решишь ты, станет мужем Зои,
250	несчастный и докучливый проситель.
между 250 и 251 *автограф 4*	(Входит царь Трапезондский)
259—260 *автограф 1*	Мне кажется, что я бы принял казнь За звук ее шагов, за шелест платья,
271	Угрюмые, чужие вам дворцы!
277	Я суд чиню под вековым платаном.
287	И думаем, что достоянье друга
между 308 и 309	За Каспием, в степи солончаковой Один гоняйся за толпой ногайцев,
325	*отсутствует*
326—328	Меня избрал Ты и помазал миром И царский труд мне дал, желая, чтобы Весь мир стал храмом и над ним повисла
331	И я Тебя вовеки не предам.
338	Состав тебе известен?
344	Он должен быть моим, он ключ Кавказа.
348 *351*	Дочерней воли я хозяин буду, Прости меня. Спешу приказ исполнить.

Действие второе

1—2 *автограф 1*	Наш милый сын, тебя мы снова видим Вернувшимся из тягостных скитаний.
6	Слова божественные для меня?
вместо 14—18	Известье о такой победе быстрой, Порфирородный, изменить должно Теченье дел; есть новое в докладе.
19	Так начинай его. Ты, милый сын,
23	В советах мудрой, разумом людей.
32—33	Просителя я видел, он по сердцу Пришелся мне и взглядом ястребиным
46—48	Решать дела державного правленья! Быть может, этот странник и сумеет Водить полки, одерживать победы,
50	Но кто, ответь, нам может поручиться,
54	И что победы все он обратит
61	Ты можешь взять и юную царицу,
64	С гонцом особенным тебе я вышлю.
66	Забытый нами, может стать опасен.
между 69 и 70	(Юстиниан и Евнух уходят. Входит Зоя и останавливается) Царь (приближаясь к ней)
вместо 76—78	Уехать? Я скитался очень много И много видел самых разных стран, Но ни в одной из них, таких счастливых, Я счастья моего не находил.
79	Я ждал его за каждым поворотом,

81 Я видел лишь смеющиеся скалы,
82 Иль ясные, бесчувственные звезды.
83—86 А знаю я — о, как я это знаю! —
Что страны есть блаженные, иные,
Где все родное, где дышать легко
И где любовь не жалит болью жгучей.

87 А разве, если любят, больно?

94 Уедем, Зоя, вместе... здесь мне душно,

между 99 и 100 Уедем! И тебе я стану миром
С луной и солнцем, ветром и цветами,
Со всею дивной ласкою земною,
Как ты мне стала миром, совместившим
И сонм ширококрылых серафимов
И Триединого Творца всего.

104 Когда вокруг дозором бродят братья?

109 Пришелец хмурый говорил с тобой?

112 Вот ты глядишь, как пойманная птица,

114—115 Молю тебя, скажи мне только правду,
Ответь, что он не говорил с тобою!

118 Его глаза светились словном пламя,

вместо 126 Прости меня за злое подозренье,
Как я посмел тебя унизить им!
И за любовь мою прости! за просьбы
Такие дерзкие прости меня.
Но ты бледна еще, и [сердце рвется] больно видеть

131 Мне не за что тебя прощать.

149 Об ангелах, какие к ней приходят.
автограф 4

150 А что, срок свадьбы Кесарем назначен?
автограф 1

156 Такою речью ты смутить не в силах.

158—159 В том, что с арабом повстречавшись Зоя
Послушала певучих небылиц?

159
автограф 4 Наслушалась певучих небылиц

167
автограф 1 Докучный нищий, ты же царь, хоть, правда,

180 Я так решил.

Феодора
И делаешь как надо!
(Феодора выходит)

183 Мне евнух все сказал. Ты мог посметь!

192 То мщенье, что я выпросил у неба?

193 Нечистыми устами ты шептал

196
автографы 1,4 В безгрешные, как рай, ее глаза.

198
автограф 1 Ужель я сделался твоей судьбою?

200 А он, чужой, что сделает с тобою!

автограф 4
205 А ты, ты будешь гнить в цепях, в тюрьме,

202—208
автограф 1 Колодцы все засыплю, чтобы люди
И имя самое ее забыли,
Чтоб дикий зверь ту обегал пустыню
И птица хищная кругом летела.
А ты, ты будешь гнить в цепях, в тюрьме,
Ты из нее не выйдешь даже старцем
[И в муках позабудешь — взоры Зои!)]
За то, что раз поговорил ты с Зоей!

между 208 и ремаркой

Имр

Я до сих пор забыть ее не мог,
Я думаю о Зое неустанно,
Так маленький, так красный огонек
Лизнет, исчезнет, а на теле рана.
[Я думал] Хотел я честным быть перед собой
И пред тобою, царь, и перед нею,
Но страсть — как месть, и я клянусь судьбой,
Что будет эта девушка моею!

210

Я черной кровью рук не запятнаю,

212—213

отсутствуют

214—216

Нет, как сказал я, так и будет! Стража
Тебя сегодня ж вечером возьмет.
Таким, как ты не место на свободе,

217
автограф 4

Где солнце светит, где дела свершаются

219
автограф 1

Такие как моя невеста Зоя.

Действие третье

8
автограф 1

В глухих ночах целованных так страстно,

между 12 и 13

Живое воплощение земли,
Неправо оклеветанной пред Богом,

вместо 26

Нет, мозг твой воспален, любовь убита,
И сжата грудь воспоминаньем вечным
Об оскверненной юности твоей.

Феодора

Ты знал об этом и женился все же.

Юстиниан

Но я не знал, как это будет больно.

31 Под стражу?
автограф 1,4
Юстиниан
Да.

Феодора
Прости меня, прости!

39—47 *отсутствуют*
автограф 1

48 Любила я тебя и увидала

между 56 и 57
Юстиниан
Как только раз? Ведь ты его любила

Феодора

61 В Александрию к некому святому

между 63 и 64
Юстиниан
Но всё, в чем ты мне раньше признавалась?

Феодора
Не понял ты, что я тебе лгала?

Юстиниан
Зачем?

Феодора
Тая безумную надежду,
Что все-таки меня захочешь ты.

67 Так прогони меня! Сними скорее

68 С меня мой сан! Что он мне без любви?
автограф 4

69 Вновь когда-то из окна я буду
автограф 1

вместо 71
Ты нежным был и изменился,
Но я не изменилась, я все та же

между 73 и 74 — *отсутствует*

75—77

Когда б тебя я не любила вечно?
Ты нежен вновь со мной; забудем
Все темное и будет жить для счастья

80

Дай мне твой перстень, тот, с которым можно

вместо 84—85

На сутки лишь, и буду верить я

87—97 — *отсутствуют*

98
автограф 4

Дитя, дитя!
Феодора
И уходи теперь!

100

Что я должна молиться...

Юстиниан
Я с тобою

Феодора
О, нет!

104

Да вот она. Скорее уходи!

между 104 и 105

(Юстиниан уходит)

Сцена вторая

(Вбегает Имр, за ним Евнух)

108
автограф 1

Меня пытался заключить [под стражу] в темницу

110
автограф 4

Весь этот город полон вероломства!

112
автографы 1,4

И я исполнить должен; умоляю,

113—114 *автограф 1* — Уйди к себе, чтобы твоим глазам
Не омрачаться зрелищем насилья.

116 — Решил я с жизнью лишь отдать свободу.

119 *автограф 4* — Царь Трапезондский? Я его убью!

120—121 *автограф 1* — Убьешь? Но здесь, во-первых, не пустыня,
А, во-вторых, тебя сильнее он.

122 — Вот видишь ты сама, императрица

124 — Молю тебя, позволь мне взять его.

125 — Нет, подожди немного!

128 *автографы 1,3* — Прости, я должен взять его.
Феодора
Вот перстень.

129 *автограф 1* — Ты знаешь, что обозначает он.

130 — Араб не будет заключен под стражу,

134 — Оставь же нас теперь.

Евнух
Я повинуюсь.

между 133 и 134 — Тюрьма? Но разве есть тюрьма такая,
Чтоб из нее не убегали, в сердце
Тая безудержную жажду мщенья?
Нет, лишь одна тюрьма удержит злых —
Господний рай, увиденный однажды.

134 — Оставь же нас вдвоем.

136 — Надежную союзницу?

вместо 138	Ты волен оскорблять меня, пока
	С тобой наедине мы, пред арабом
140	Веди меня, учи меня, я твой!
автограф 4	
141	Феодора
автограф 1	О чем ты говоришь, не понимаю.
142—145	*отсутствуют*
145	Лизнет, исчезнет, а на теле — рана.
автограф 4	
вместо 146	Имр
автограф 1	О Зое.
	Феодора
	Но ведь я с тобой шутила.
	Когда звала тебя на преступленье,
149	Прощай!
автограф 4	Феодора
	Постой, куда ты? Так нельзя!
151	Что не исправить их и во сто лет.
вместо 163—164	Всё рассказала о тебе ему,
автограф 1	Как ты ей декламировал, как хвастал,
	Как умолял ее о поцелуе
	Имр
	Как рассказала все ему она?
	Феодора
	Так как же бы он мог узнать об этом?
	А что он знает, ты свидетель сам.
	Имр
	Она смеялась надо мной?
	Феодора
	Сознайся,
	Что трудно было бы не посмеяться.
167	Что хитришь! <так!> Обманывай других,

автограф 4

169 Сановников трусливо-раболепных,
автограф 1

174—176 Она и так шумите лесным пожаром,
И весь я словно тетива у лука,
Натянутая мощною рукой.
Я раз переменил свое решенье
И вновь его переменить не в силах.

184 Предай мне Зою.

Феодора
Правда. Надо мстить

184 Предай мне Зою!
автограф 4 Феодора
Правда; надо мстить

186—187 Уйди, чтобы тебя никто не видел.
автограф 1 Сейчас должна придти царевна Зоя,

192 Да я! Ты, кажется, смутилась?
автограф 4 Феодора
Я тронута!

Царь
Не время для насмешек.

194 Теперь я сердцем чувствую опасность
автограф 1

196—197 Я с нею не расстанусь целый день
И ночью буду я стоять с мечом

201 Везде опасность чистым там, где ты!
автограф 4

202 Ты позабыл, что я императрица!

205 Удары потаенные кинжалов

автографы 1,4	
214 *автограф 1*	Он словно тигр, почуявший добычу,
вместо 215—216	Но я, клянусь, твои разрушу козни.
217	Вот, вот она, хваленая твоя
между 217 и 218	Вот, вот твоя любовь и вера в Зою!
218—220 *автограф 4*	И царственная кровь, вот доблесть сердца! И Зоя соглашается с тобой! Так что ж она? Царевна, для которой
223 *автограф 1*	Ее унизит или обольстит?
225 *автограф 4*	До этих пор… Царь Клянусь, она права!
230 *автограф 1*	Ты позабудешь славные походы,
между 231 и 232	Ты всюду будешь видеть только Зою Спешащей на преступное свиданье.
вместо 238	И наконец с растоптанной любовью Самой себе однажды не промолвит
239—240 *автограф 4*	Быть может, я действительно такая! А что тогда ты знаешь? Царь Нет, довольно!
242 *автограф 1*	Слетелись диким роем искушенья,
между 245 и 246	Феодора Я жду, что вот сейчас войдет араб. Ну, что же?

Царь

Как решил я, так и будет.

246 — И ты уйдешь со мной, оставив Зою?

249 *автограф 4* — Не уходи! Мне хорошо и страшно.

252 *автограф 1* — И слишком нежный... я — как облака,

258—259 *автограф 4* — Тогда ее ты, право, не достоин!

Царь

Достоин я и ухожу! Царевна,

261 *автограф 1* — Господь улыбкой светлой улыбнется,

вместо 263—276

Зоя

Уйди, оставь меня, я умоляю,
Мне слишком страшно!

Имр

Как, и ты, царевна!
Мой дом сожжен, от моего народа
Осталась только кучка беглецов,
И ты, и ты, чьи губы слаще меда,
Решила быть в числе моих врагов,
Я ухожу.

263—264 *автограф 4* — Не подходи ко мне, не подходи!
Молю тебя, не говори ни слова!

276—277 — Я ухожу!

(Подходит ближе)

Зоя

Но ты хотел уехать,
Ты мстить хотел, рассказывали мне?

278 Мне не увидеть ни морей, ни степи,
автограф 1

284—285 И страшною твоею красотой,
И этим телом трепетным виновна.

285 И телом ослепительным — виновна!
автограф 4

Зоя

286 Уйди, уйди, я о словах таких
автограф 1

289 Своей печалью, красотой и страстью.
автограф 4

290—292 Что человеку родина? Порог
автограф 1 Дверей, ведущих в звездные селенья.
Но я в тебе одной найти бы мог
291 Ведущие меня в мои владенья.
автограф 4

293 Небесного замену наслажденья!

294 Оставь меня, тебя я не люблю
автограф 1

301 Лишь страсть пронижет молнией летучей.

между 306 и 307 Ты ни на что ответить мне не хочешь,

307 И все слова мои и возраженья,

309 О, почему вдруг отступили стены,

311 Веселыми горячими лучами?

314 Вот ангел наклоняется над нами,

после 317 (Имр уносит ее.
На мгновение показывается Феодора,
оглядывается и улыбается)

Действие четвертое

3 Не правда ли, тебе казалось странно,
автограф 1

7 Вся ночь в виденьях страшных и чудесных,
автограф 4

10 И клекот был — как звон стальных мечей.
автограф 1

13 Там молнии какие-то блистали...
15 Был темный стыд, как рок неотвратимый,
18 По переулку темному шел стыд
19 Проснулся... Небо было слишком ясно,
26 Где не увидишь ты ни роз, ни неба.

29—30 Порхающий незримо здесь и там,
Не для себя иль моего народа

33—34 Во мне зажгла таинственную страсть,
Лишь для нее, плясун надмирный <?>, случай,
35 Яви свою божественную власть!
автограф 4

36—37 Как ты забавно молишься! Люблю
И я сплетенье силлогизмов тонких;

49—51 Что так зовут твою императрицу?
автограф 1 Имр
Как Феодора? С черною косой
С горячим ртом и с легкими ногами,

53 *отсутствует*

54 Ха, ха... Теперь спасен я!
автограф 1

54 Ха, ха! теперь спасен я!
автограф 4

62 Однако скоро полдень, нам пора!

между 62 и 63 Тебе проститься с милою свободой,
автограф 1 А мне за стол — я что-то проглодался.

После 64 (Набрасывается на евнуха, валит его и закручивает
ему голову его же собственным покрывалом.
Потом выпрямляется и ждет).

вместо 65—68 Ты здесь еще?

Имр
Прости, императрица,
Я здесь, чтобы благодарить тебя
И попросить назначить день венчанья
Меня с царевной Зоей.

Феодора
Ты безумен!

74 За скучную назойливость свою.
77—78 Нет, это слишком... кто там? Стража, люди,
Скорей сюда, на помощь!
(хочет уйти)

80 Феодора
Что говоришь ты?

Имр
(открывая плечо)
Видишь этот шрам?
86 С алмазами, не с золотом? Ты помнишь?
автограф 4

94 Ты! Ты тот Имр! Какое наважденье!

95—96 Скажи, меня еще ты хочешь?
автограф 1 Имр
Нет.

Феодора
Ах да, еще незрелая девчонка
102 И ты решишься женщину продать,
автограф 4

105 Моя судьба навеки сплетена.

автограф 1

между 105—106 Феодора

Со мною ты безжалостен.

Имр

Как ты

С царевной.

Феодора

Да, я вижу, что мужчины
Жалеют женщин только молодых.

Имр

И честных.

Феодора

Слушай, уступи мне Зою,
Единую соперницу мою
В привязанности Кесаря, и будешь
Ты первым полководцем наших войск,
Сановником империи всемирной.

Имр

Танцовщица, ужель забыла ты,
Что я даю, но я не принимаю?

между 106 и 107 Ты [знаешь] видишь, что игру ты проиграла.

107 И вор, столкнув прохожего с моста,

111 Такая уж удача мне.

автограф 4 Феодора

Ну что ж?

между 111 и 112 Тебя увидев, я помолодела,

автограф 1

113 Без ненависти и любви, а только

115—116 Стремительно порхающим ногам,
И стеблям рук, закинутых высоко.

118 Ну в добрый час! Ты поняла меня?

автограф 4

124 Что уж они его не занимают.
автограф 1

125 Но уноси его скорей, вот Кесарь.
автограф 4

127 Что делал здесь он?
автограф 1 Феодора
Говорил со мной.

вместо 128—131 Юстиниан
Но он в тюрьме.

Феодора
По моему веленью,
Вот этим подтвержденному кольцом,
Он до сих пор не схвачен.

Юстиниан
Дай кольцо мне.

Феодора
Возьми, но поступила я как надо.

вместо 134—136 Юстиниан
Что хочешь ты сказать? Он покушался
На жизнь твою?

Феодора
Ужель не слышишь ты,
Как голос мой дрожит, [ужель не видишь]
не замечаешь,
Как разгорелись щеки у меня?

вместо 139—144 К созданьям твоего воображенья
А истинной опасности не видишь.

Юстиниан
Его ты любишь? Изменила ты?

Феодора
О, нет, когда б тебе я изменила,
Мне силы не хватило бы признаться.

Юстиниан

Зачем же ты его освободила?

Феодора

Чтоб от него самой освободиться.
Ты знаешь, мне уж скоро тридцать лет.

140 Его ты любишь? Отдалась ему?
143 Мне силы не хватило бы сознаться.

149 При каждом шорохе, при каждом звуке
152 Убьешь его, и будет много горше,
154 Любить меня, и будут пахнуть тлением
156 О, Кесарь мой, тебя любила я,

159 Меня предашь лукавящему змию.

160 Тебе я верю. Верю я всегда,
162 Одно есть средство защитить меня

вместо 164 Пусти его в Аравию обратно,
Дай войско для победы над врагами.

166—167 И никогда ко мне не возвратится,
То страсть моя [растает] исчезнет словно тень

169—170 Но все войска поручены уже
Мной Трапезондскому царю, и легче

173—176 Феодора

Об этом ты не беспокойся: Зоя
Уговорить сумеет жениха.

Юстиниан

А Зоя почему? Ужель пришелец
Как и тебя, ее обворожил?
178 Подумай, что ты говоришь.

179 Я рад, что ты мне правду рассказала
вместо 181—182 Согласен я.

Феодора

О, милый, как ты светел.
Пусть делает араб теперь что хочет.
Его уже забыла я, лишь ты
Сияешь мне слепительнее солнца,

183—185 Царь

Как счастлив я теперь, не правда ль, Зоя,
Мы стали ближе, есть теперь, о чем
Нам говорить. Араб... Он был испуган.

185 Нам говорить... Араб... Он был испуган?

автограф 4

189 Так громко в гулком <?> небе, да крылатый

автограф 1

перед 192 (после минуты молчания)

193 Я никогда тебе не говорила

198—199 [Молю, не заставляй], не мучь меня, поверь, ведь я не в силах
Перед тобой признанье повторить.

198 Не мучь меня! Не заставляй, чтоб вновь

автограф 4

200 Но как случилось это?

Зоя

Я любила!

202—203 С гортанным диким голосом, с глазами

автограф 1

Голодиого и бешеного зверя.

206 Он нежен, словно знойный ветер юга,

вместо 209—210 И царство, им потерянное, было
Исполнено такою красотою,
Таким неслыханным великолепьем,

вместо 216—217 Тебя прощаю я, но только должен,
Когда ты любишь, нам помочь обоим.
Что значит лишний для тебя поход?

220—221 Тот, для кого дороже славы мщенье,
Кто должен дом вернуть себе отцовский,

224 Меня уже совсем не любишь ты?

227 Что женщина не просто человек,
228 Но кроткий ангел с демоном свирепым
автограф 4

229—230 Таинственно в одной ней совместились,
автограф 1 И тем, кто дорог ей, она лишь ангел,
233 А на вопрос не отвечаешь мой.

между 235 и 236 Сраженья, путешествия и слава —
Какие непонятные слова!

238 И ратный конь мой выдержит едва ли

между 239 и 240 А воины наверно засмеются,
Увидев пред собой меня такого.
244 Оставь мне радость и любовь мою!
автограф 4

Действие пятое

Сцена первая

автограф 1 Юстиниан и Имр

Юстиниан
Поход решен! Двенадцать тысяч войска
С Военного уже поднялись поля.
Уже путем Эгнациовым первый
Прошел отряд и только ждет вождя.
Царь Трапезондский отказался. Эти
Влюбленные причудливы всегда.
И слишком стар мой добрый Велисарий
И, молвить правду, слишком ненадежен.
Тебе вручить желали бы мы потому<?>
Протскторство над нашими войсками,
Когда бы знали, что за ласку нашу
Ты черною изменой не заплатишь.

Имр

О, светлый кесарь, песня и измена
В одном и том же сердце не живут.
Чтоб вновь <нрзб.> твои колена<?>,
<Нрзб.> я снова буду тут.
Две родины для сердца я лелею,
Одна в Аравии, другая здесь,
И с жизнию расстаться <?> я сумею<?>,
Когда тебе принадлежу не весь.

Юстиниан

Я слишком долго жил, чтобы не верить
Словам; чему ж и верить, как не им?
Твой конь стоит оседлан у порога,
И дан приказ признать тебя войскам.
Но чтоб святейший патриарх молиться
Сумел о воинской твоей удаче
Ты должен душу мне открыть и сердце[?].
Ты не предатель, да, араба имя
Достаточною служит в том порукой.
Но много ли, ответь, любил ты женщин?

Имр

Пусть патриарх в красе своих седин
Спокойно служит обо мне обедню.
Как все, и я любил лишь раз один:
Полны одной любовью мы, последней.

11 Он мой! Когда к нему я подошел,

автограф 4

66 И я не там! Прощай! Пора идти!
67 Еще одно мгновенье.

Имр

Вот гоплиты,

70 Иду!

Зоя

Один лишь поцелуй!

Имр

Вот Готы!

между 70—71 (Уходит)

Сцена вторая

(Входит Феодора и стоит, незамеченная Зоей)

71—72 Ушел... Как сон, увиденный под утро!
Ушел... И не поцеловал меня!

88 Как я... как я поцеловать хотела!
102 Так он уехал?

Феодора

Зоя, Зоя!

104 А ты, скажу ль? — тоскуешь по арабе!
114 Тунику в яд? Какую? Я не знаю.

131 Довольные, ища добычи, бродят...
146 Казалось мне, что ты его не любишь?
166 Но изменю их! Только злобный бык,
173 Перед тобой появится жених!

9

ОХОТА НА НОСОРОГА

автограф 3 Пьеса в двух действиях из доисторической жизни

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Элаи, вождь племени
Тремограст, молодой мужчина.
1-й мужчина
2-й мужчина
Старуха
Аха } молодые женщины
Элу }
Племя

Действие первое

Лесная поляна. Узловатые лапчатые деревья, сквозь которые просвечивает желтый закат. Под деревьями трава примята. Посредине поляны большая яма с наброcанной вокруг свежей землей.

На одной из средних ветвей сидит спящий Элаи. Аха и Элу ползают по земле, выкапывая коренья.

Элу
Тремограста черный скорпион укусил.

Аха
Тремограст скорпиона раздавил. Я видела.

Элу
Корешков здесь больше нет.

Аха
Мои корешки. Не подходи.

Элу
Тремограста бешеный шакал укусил.

Аха

Шакал к реке убежал. Я слышала.

Элу

Тремограст яму копает.

Аха

Медведь яму копает. Крыса яму копает. Человеку яма зачем?

Элу

Тремограст медведя убил. Много крыс убил.

Аха

Тремограст длиннорукий охотник.

Входит старуха.

Старуха

Мне корешки.

Элу

Я не нашла.

Аха

Я съела.

Старуха (гоняясь за ними).

Белые мухи, змеиные жены, гнилые лужи, мне корешки.

Аха и Элу

Нет! Нет!

Старуха (останавливаясь над ямой).

Земля рот раскрыла, земля, кого хочешь съесть? Хочешь Элу? Хочешь Аха?

(Те вскрикивают от страха.)

Элу, корешки давай!

(Элу отрицательно мотает головой.)

Земля хочет Элу.

(Элу закрывает голову руками.)

Земля хватает Элу. (Тащит ее за колено к яме.) Земля ест Элу. (Спихивает ее в яму.) Кого еще хочешь, земля? Хочешь Аха?

Аха
Мои корешки вот.

Старуха
Ночью со мной ложишься. Ноги греешь.

Аха
Да, да.

Старуха
У луны большие рога выросли. Ноги плохо греешь — луна бодает.

Аха
Нет, нет.

(За сценой крики.)

Тремограст опять мужчин бьет.

Старуха
Не уходи. Корешков мне накопай.

Аха
Боюсь.

(Входят двое мужчин с палками; за ними Тремограст, колотя их дубиной.)

Тремограст
Копайте яму. Копайте яму.

1-й мужчиил
Мы голодны.

Тремограст
Я поймал вам зайца.

2-й мужчина
Заяц был маленький.

Тремограст

Я убил вам гиену.

1-й мужчина
Гиена была вонючая.

Тремограст
Копайте яму. Копайте яму.

(Бьет их. Они прыгают в яму, оттуда показывается голова Элу.)

Элу
Старуха ушла?

Тремограст
Зачем в мою яму залезла? Женщинам яму нельзя копать.

Элу
Яма меня съела.

Тремограст
Яма маленьких не ест. Яма больших, сильных ест.

Старуха
Тремограст большой, сильный. Яма Тремограста ест.

Тремограст
Я выкопал яму. Яма — друг.

Старуха
Твои ноги топтали яму, твои руки копали яму, яма съела твою печень и глаза.

1-й мужчина
Яма ест Тремограста.

2-й мужчина
Днем не играешь, ночью не спишь.

1-й мужчина
Яму копать не хочу. Боюсь.

2-й мужчина
Не хочу. Боюсь.

Тремограст
Копайте яму. Копайте яму.

Старуха
Яма ест вашу печень и глаза.

Тремограст
Нет, яма съела мою печень и глаза. Яма сыта. Все спокойно. Копайте яму. Копайте яму.

Старуха
Не надо ямы.

Тремограст
Уходи! Почему не на четвереньках? Мужчина входит, женщина на четвереньках. Дурной глаз. Змея жалит, глаз смотрит. Становись! Уходи!

(Гонит старуху. Та и женщины на четвереньках отбегают в сторону.)

Пойте, пойте.

Мужчины (копая яму).
Голодно нам. Мы не охотились.Тремограст приказал. Яму роем. Яма зачем? Приказал.

Ах, яма! Яма!
Страшно нам. Красный лев с неба слез.
Пар над водой. Темень в лесу. Слез.
Ах, яма! Яма!

Холодно...

Элан(с ветки).
Горе. Горе. Кто поет. Кто шумит? Укушу голову! Укушу живот! Я старый тигр. Меня разбудили. Горе! Горе! (Слезает.)

Тремограст
Не сердись, Элан. Это Тремограст, длиннорукий охотник.

Элан
Лань принес?

Тремограст

Лань убежала за красную горку. Копал яму.

Элаи

Горе, горе! Тремограст меня не боится. Лань убежала. Горе, горе!

1 мужчина

Элаи страшный. Бежим.

2 мужчина

Тремограст сильный. Копаем.

Элаи

Горе, горе! Я был тигром. Большим, старым тигром. Съел много людей.

Все

А! А! А!

Элаи

Лежал в тростнике, ел лошадь. Пришел человек. Сильный, старый человек. Бросил дротик. Мой дух вылетел. Человеку в рот влетел. Я стал человеком.

Все

А! А! А!

Тремограст

Тремограст не обижал Элаи.

Элаи

Не боится.

Тремограст

Боюсь.

Элаи

Яму копаешь зачем?

Тремограст

Носорог к водопою идет не здесь?

Элаи

Здесь.

Тремограст

Носорог в мою яму не падает?

Элаи

Падает.

Тремораст

Племя сыто не будет?

Элаи

Будет.

Тремограст

Тремограст первым из людей не станет?

Элаи *(думает)*.

Носорог сильный. Убить нельзя.

Тремограст

Я сильный. Убить можно

Элаи

Носорог — бог. Убить нельзя.

Тремограст

Тир — бог. Элаи убил тигра.

Элаи

Элаи — бог. Дух тигра в него.

Тремограст

Дух носорога в меня. Я — бог.

Элаи

Горе, горе! Два бога, одно племя. Уходи, Тремограст. Элаи, умерши, красный небесный лев. Убивает Тремограста. *(Мужчинам.)* Яму не копайте. Уходите. Горе, горе!

Тремограст

Копайте яму. Копайте яму.

1-й мужчина
Элаи приказал.

2-й мужчина
Элаи страшный.

(Уходят.)

Элаи(*дразня его*).
Тремограст длиннорукий охотник. Ха-ха! Лань убежала за красную гору. Ха-Ха! Тремограст сам копает яму. Племя не хочет ямы. Ха-Ха!

(Тремограст бросается на него. Элаи, отступая, падает в яму. Стонет.)

Элу
Яма съела Элаи.

Старуха
Элаи, выходи. Прогоним Тремограста.

Элаи(*из ямы*).
Не могу. Рука в другую сторону.
Старуха
Тремограст, помоги Элаи.

(Тремограст вытаскивает Элаи.)

Тремограст
Яма глубокая. Элаи толстый. Носорог толстый. Все хорошо. Все хорошо.

Элаи
Тремограст, засыпь яму.

Тремограст
У старого тигра сломалась лапа. Не боюсь старого тира. Яма глубокая. Хорошая яма.

(Старуха собирает глину и обмазывает ею руку Элаи.)

Элу
Элаи сильный. Толстая рука.

Аха
Тремограст длиннорукий охотник.

(Тремограст думает и роняет дубину поперек ямы. Прыгает от радости. Подбирает палки, брошенные мужчинами, и делает над ямой настилку. Ломает ветки и покрывает ими яму).

Элу
Тремограст боится Элаи. Засыпает яму.

Старуха
Тремограст хитрый.

Элаи
Тремограст, убери ветки.

(Тремограст оскаливается на него.)

Старуха, убери ветки.

Старуха
Тремограст злой. Больно дерется.

Элаи
Аха, убери ветки.

Аха
Тремограст рычит. Я боюсь.

Элаи
Элу, убери ветки.

Элу
Я боюсь Тремограста.

Старуха
Элу молодая, Тремограст молодой, не бьет Элу. Элу, убери ветки.

Элу
Боюсь.

Старуха
Скажу дереву, дерево задушит Элу.

(Элу нерешительно подходит к яме.)

Тремограст

Элу, не трогай веток.

Элу

У меня на боку рана. Залижи ее.

(Поднимает руку и обнимает Тремограста.)

Тремограст

Уходи, Элу.

(Толкает ее, она припадает к его плечу и рыдает.)

Не плачь!

Элу

Ты гонишь меня. Старуха меня бьет. Элаи меня бьет. Аха съела мои корешки. Я слабая. Не гонит меня.

Тремограст *(схватывая ее).*

Пойдем.

Элу*(вырываясь).*

Нет! Нет!

Тремограст

Тогда уходи!

Элу *(прижимаясь к нему)*

Не гони меня.

Вбегают мужчины.

Мужчины

На деревья, на деревья! Идет носорог, его кусают слепни. Он убил быка. Кишки висят на роге. На деревья, на деревья!

(Все карабкаются на деревья. Только Тремограст продолжает работу.)

Элу *(с дерева)*

Тремограст, сюда!

Тремограст *(бросается к ней)*
Пойдем!

Элу *(прыгая по ветвям)*
Нет! Нет!

Конец первого действия

Действие второе

Та же декорация. Светает.

На ветвях фигуры жестикулирующих людей.

1-й мужчина
Носорог пошел к красной горе.

2-й мужчина
Очень злой.

Тремограст
Упадет в яму. Кишки быка на роге.
Элаи
Не упадет. Сбросил кишки.

Тремораст
Элу, ко мне.

Элу
Не могу. Старуха держит.

Тремограст
Я убью старуху.

(Движение.)

Старуха

Помогите. Термограст лезет.

Все
А! А! А!

Старуха

Уа! Падаю.

(Падение.)

1-й мужчина

Упала.

Элаи

Ее растопчет носорог.

Аха

Помогите старухе.

Все

А! А! А!

2-й мужчина

Тремограст трусливый, бьет женщину.

(Тремограст лезет к нему.)

Не трогай меня, храбрый Тремограст.

Элаи

Носорог не упадет в яму. Старуха разбросала ветви.

1-й мужчина

Носорог упадет. Злой.

Элаи

Не упадет. Сбросил кишки.

Тремограст

Я ударю носорога

Все

А! А! А!

Тремограст

Я ударю носорога. Будет злой. Упадет.

Элаи

Носорога нельзя ударить, он страшный.

Элу
Тремограст, не ходи. Я боюсь.

(Тремограст переползает к ней.)

Элаи
Тремограст останется. Элу хочет. Ха-ха.

(Тремограст спрыгивает на землю.)

Элу
Слез.

Все
А! А! А!

Элаи
Носорог убьет Тремограста.

Элу
Тремограст, не уходи.

(Тремограст убегает вправо, откуда слышен треск ветвей.)

1-й мужчина
Носорог.

2-й мужчина
За холмом.

1-й мужчина
За пальмами.

Элаи
Старуха, лезь, лезь.

Старуха *(снизу)*
Не могу, ноги отшибла.

Элаи
Лезь в яму. Носорог не злой, не упадет.

Элу
Не лезь. Носорог злой. Тремограст ударит носорога.

1-й мужчина
Бежит.

2-й мужчина
Вот он, вот он.

Элу
Тремограст.

Элаи
Ударил.

Все
А! А! А!

Элу
Тремограст! Тремограст!

(Внизу в полутьме показывается бегущий Тремограст; за ним темная масса.)

1-й мужчина
Прыгнул.
Все
А! А! А!

(Гул от падения в яму огромного зверя; несколько мгновений тишина.)

Тремограст
Мне страшно.

Элаи *(тихо)*
Горе! Горе!

(Тремограст лезет на дерево.)

1-й мужчина
Тремограст ударил носорога.

1-й мужчина
Тремограст — бог.

Тремограст
Мне страшно. Где носорог?

Элу
Носорог упал в яму.

Элаи
Тремограст — не бог. Боится.

2-й мужчина
Тремограст — бог.

Тремограст
Было темно. Терновик за ноги. Сучья в глаза. Было темно. Носорог большой. Очень большой. Идет, сопит. Темно. Страшно. Палкой по морде. Бежит. Элу! Элу!

Элу
Я здесь.

2-й мужчина
Тремограст убил носорога. Дух носорога в Тремограсте.

1-й мужчина
Носорог не умер.

Элаи
Старуха, где носорог?

Старуха
Носорог в яме.

Все
А! А! А!

Тремограст
Я не боюсь.

Старуха
Молчите. Я говорю с носорогом. (Ползет к яме.) Ты, убивший быка! Зверь с большим рогом! Энигу уапи. Племя вырыло яму. Ты упал в яму. Прости племя!

Все
Прости! Прости!

Старуха

Племя вырыло яму. Яма — дом. Хороший, большой дом. Ты живешь в доме. Тебе надо жену. Племя даст жену.

Все

Даст! Даст!

Старуха

Ты — бог! Тебе — жену молодую. Хорошую жену. Племя даст Элу.

Все

Элу! Элу!

Тремограст

Я не дам Элу.

Старуха

Слезайте. Носорог хочет.

(Все слезают.)

Элаи

Держите Элу.

Тремограст

Не троньте Элу.

Старуха

Слушайте, слушайте *(к Элу)*. Жена бога! Кланяюсь. Ты идешь к носорогу. Будь ласкова. Будь послушна. В небесных полях хорошо. Муж будет пастись. Синяя трава, желтая трава. Ты будешь птичкой. Рядом. Над.

(Сталкивает ее в яму. Там храпит зверь. Элу вскрикивает. Потом стонет.)

Все

А! А! А!

(Заглядывают в яму.)

1-й мужчина

Наступил на живот.

2-й мужчина
Рвет грудь

Элаи
Я голоден. Убьем носорога.

Старуха
Теперь убьем.

(Тремограст разбивает дубиной голову Старухе.)

Все
А! А! А!

Аха *(наклоняясь к Старухе)*
Встань, встань! Голова мягкая.

1-й мужчина
Не дышит.

Элаи
Тремограст убил человека.

Все
А! А! А!

Тремограст
Она убила Элу.

Элаи
Элу — жена бога. Ты убил человека. Ты не будешь есть, где мы едим. Ты не будешь пить, где мы пьем. Ты не будешь спать, где мы спим. Племя, за ним, за ним.

(Тремограст бежит. Все гонятся за ним. На сцене остается одна Аха.)

Аха
Тремограста прогнали. Старуха умерла. Элу — жена бога. Племя маленькое. Носорог большой. Долго сыта. Долго.

(Возвращается Тремограст.)

Тремограст

Обманул. Побежали за красную гору. Долго не воротятся. Где Элу? (Заглядывает в яму.) Головы нет. Рука одна. Злое племя. У!

Аха

Не убивай меня, Тремограст.

Тремограст

Элу! Элу! Дурное племя. Не хочу. Дурной лес. Озеро хорошее. Далеко. Много рыбы. Леса нет. Людей нет. Поймал, съел. Элаи нет. Зачем? Пойду. Хорошее озеро. Далеко. Элу! Элу! (Уходит.)

(Вдали крики племени, возбужденного погоней. Аха начинает выкапывать корешки. Голос Тремограста издали: «Элу! Элу!»)

Занавес

загл., подзагол., действующие лица автографы 1, 2	*отсутствуют*
	Действие первое
перед строкой 1 автограф 1	Сцена первая (Аха и Элу на четвереньках выкапывают и едят корни травы)
перед строкой 1 автограф 2	Сцена первая (Аха и Элу на четвереньках выкапывают и едят корешки)
1—2 автограф 1	Аха Тремограста укусил черный скорпион. Элу Тремограста раздавил черного скорпиона, я видела.
3—4	*отсутствуют*
1—4 автограф 2	Элу Тремограста укусил черный скорпион. Аха Тремограста раздавил скорпиона, я видела. Элу Здесь больше нет корешков. Аха Не подходи. Мои корешки.
6—10 автограф 1	Аха Тремограста укусил взбесившийся шакал. Элу Шакал убежал к реке, я слышала. Аха Тремограст копает яму.

Элу
Медведь копает яму, крыса копает яму.
Человеку яма зачем.

Аха
Тремограст убил медведя и много крыс.

Элу
Тремограст длиннорукий охотник.

6—9
автограф 2

Элу
Тремограст укусил взбесившийся шакал.

Аха
Шакал убежал к реке, я слышала.

Элу
Тремограст копает яму.

Аха
Медведь копает яму, крыса копает яму.
Человеку яма зачем.

Элу
Тремограст убил медведя и много крыс.

11
автографы 1,2

Старуха
Отдайте мне ваши корешки

12
автограф 1

Аха
Я не нашла мои корешки.

12
автограф 2

Аха
Я не нашла.

13
автограф 1

Элу
Я съела мои корешки.

13
автограф 2

Элу
Я съела.

14

Старуха (гоняясь за ними)

автографы 1, 2 Голые лягушки, гнилые лужи, сухие Крапивны, отдайте мне ваши корешки.

15 Аха и Элу (спасаясь от нее)
автограф 1 Нет! Нет!

16—21 Старуха (останавливаясь над ямой)
Земля рот раскрыла, земля, кого хочешь съесть? Хочешь Элу? Хочешь Аха? (Те отчаянно кричат.) Элу, отдай мне твои корешки! (Элу мотает головой.) Земля хочет съесть Элу. (Элу закрывает голову руками.) Земля ест Элу (тащит ее за колени). Земля ест Элу (толкает ее в яму). Кого еще хочешь съесть, Земля? Хочешь Аха?

16—21 Старуха (останавливаясь над ямой)
автограф 2 Земля открыла рот. Кого ты хочешь съесть, Земля? Хочешь Элу? Хочешь Аха? (Вскрикивают.) Элу, отдай мне твои корешки! (Э лу мотает головой.) Земля хочет съесть Элу. (Элу закрывает голову руками.) Земля схватила Элу (тащит ее за колени). Земля ест Элу (толкает ее в яму). Кого еще хочешь съесть, Земля? Хочешь Аха?

22 Аха
автограф 1 Я отдам мои корешки.

22 Аха
автограф 2 Возьми мои корешки.

23 Старуха
автограф 1 Ночью ты ложишься со мной, греешь мне ноги.

25—26 Старуха
автограф 1 У луны теперь большие рога. Если будешь плохо греть мне ноги, я скажу луне, она тебя забодает.

25—26 Старуха
автограф 2 У луны большие рога выросли. Плохо греть ноги, луна тебя бодает.

ремарка после 27 (За сценой крики.)

автографы 1,2

28 и далее *отсутствуют*
автограф 1
28—145
автограф 2

Аха
Тремограст опять бьет мужчин.

Старуха
Не уходи, накопай мне корешков.

Аха
Я боюсь.

(Входят двое мужчин с палками; за ними Тремограст, колотя их дубиной.)

Тремограст
Копайте яму, копайте яму.

1-й мужчина
Мы голодны.

Тремограст
Я поймал вам зайца.

2-й мужчина
Заяц был маленький.

Тремограст
Я убил вам гиену.

1-й мужчина
Гиена вонючая.

Тремограст
Копайте яму, копайте яму.

(Бьет их. Они прыгают [лезут] в яму, оттуда показывается голова Элу.)

Элу
Старуха ушла?

Тремограст
Зачем ты влезла в яму? Женщинам нельзя копать яму.

Элу
Яма меня съела.

Тремограст
Яма не ест маленьких, яма ест больших, храбрых.

Старуха
Тремограст большой, храбрый. Яма ест Тремограста.

Тремограст
Я выкопал яму. Яма друг.

Старуха
Твои ноги топтали яму, яма съела твою печень и глаза.

1-й мужчина
Старуха сказала правду. Ты стал совсем другой.

2-й мужчина
Днем не играет, ночью не спит.

1-й мужчина
Я не хочу копать яму. Я боюсь.

2-й мужчина
Я тоже боюсь.

Тремограст
Копайте яму, копайте яму.

Старуха
Яма съест вашу печень и глаза.

Тремограст
Нет, яма съела мою печень и глаза. Яма сыта. Все спокойно. Копайте, копайте.

Старуха
Не надо ямы.

Тремограст
Уходи! Почему ты не на четвереньках? Есть закон: мужчины войдя, женщина на четвереньках. Становись! Уходи.

(Гонит Старуху. Та и женщины на четвереньках отбегают в сторону.)

Тремограст

Пойте песню.

Мужчины (копая яму).

Белая кровь земли, черное тело!
Тремограст приказал приняться за дело,
Ах, яма! Яма!
Страшно нам, красный лев с неба слез,
Красный лев с неба пошел охотиться в лес.
Ах, яма! Яма!
Палкам больно кусать сухое дно,
Холодно в яме, в яме темно.
Ах, яма! Яма!
Вон Тремограст...

Элаи(с ветки)

Кто поет? Кто шумит? Укушу голову, укушу живот! Я старый тигр, меня разбудили, горе, горе!

Тремограст

Не сердись, Элаи! Это я, Тремограст, длиннорукий охотник.

Элаи

Ты принес мне лань?

Тремограст

Лань убежала за красную горку. Я копал яму.

Элаи

Горе, горе! Ты меня не боится. Я был тигром, сильным старым тигром. Я съел много людей. Я лежал в тростнике и ел лошадь. В тростник пришел человек, сильный старый человек. Он бросил в меня дротик. Мой дух вылетел и влетел ему в рот. Я стал человеком. Племя признало меня вождем. Я больше человека. Когда я умру, я пойду на небо [играть], стану играть с красным небесным львом. Ночью буду спускаться в лес убивать врагов. Я убью тебя, Тремограст! Горе, горе!

Тремограст

Я не обижал тебя, Элаи.

Элаи

Ты меня не боишься.

Тремограст
Разве не здесь приходит носорог к водопою?

Элаи
Здесь.

Тремограст
Разве он не упадает в яму?

Элаи
Упадет.

Тремораст
Разве мы тогда не будем сыты?

Элаи
Будем.

Тремограст
Разве я не стану первым из людей?

Элаи.
Носорога нельзя убить, он сильнее всех.

Тремограст
Я сильнее всех, я убью носорога.

Элаи
Тебе нельзя убить носорога, он бог.

Тремограст
Тир тоже бог, ты убил тигра.

Элаи
Дух тигра вошел [поселился] во мне, я сам бог.

Тремограст
В меня войдет дух носорога.

Элаи
Горе, горе. Два бога у одного племени! Уходи от нас, Тремограст. Я стану красным небесным львом и убью тебя. (Мужчинам.) Вылезайте из ямы. Уходите. Горе, горе!

Тремограст
Копайте яму, копайте яму.

Мужчины
Элаи приказал. Мы боимся Элаи.

Элаи
Тремограст длиннорукий охотник. Ха, ха! Лань убежала за красную гору. Ха, Ха! Тремограст, сам копай яму. Племя не хочет яму. Ха, Ха!

(Тремограст бросается на него. Элаи, отступая, падает в яму. Стонет.)

Элу
Яма съела Элаи.

Старуха
Элаи, Элаи, выходи. Прогоним Тремограста.

Элаи
Не могу; рука вертится в другую сторону.

Старуха
Тремограст, помоги Элаи.

(Тремограст вытаскивает Элаи.)

Аха
У Эли рука, как хвост.

Элаи
Закопай яму, Тремограст.

Тремограст
У старого тигра сломалась лапа. Не боюсь Старого тира. Яма глубокая. Хорошая яма.

Элаи
Я рассердился на тебя, упал в яму. Носорог ведь день ел, он не сердитый. Увидит яму, проходит сбоку.

(Старуха собирает глину и обмазывает ею руку Элаи.)

Элу
У Элаи толстая рука, он сильный.

Аха
Тремограст длиннорукий охотник.

(Тремограст думает и роняет дубину поперек ямы. Рыгает от удовольствия. Подбирает палки, брошенные мужчинами и [тоже] делает над ямой настилку. [Рвет] Ломает ветви, кладет их туда же.)

Элу
Тремограст боится Элаи. Засыпает яму.

Старуха
Тремограст хитрый.

Элаи
Тремограст, убери ветки.

(Тремограст оскаливается на него.)

Элаи
Старуха, убери ветки.

Старуха
Тремограст злой. Больно дерется.

Элаи
Аха, убери ветки.

Аха
Я боюсь Термограста.

Элаи
Элу, убери ветки.

Элу
Я тоже боюсь.

Старуха
Элу молодая, Тремограст молодой, не бьет Элу. Элу, убери ветки.

Элу

Боюсь.

Старуха

Элу, я скажу дереву, дерево задушит тебя.

(Элу нерешительно подходит к яме.)

Тремограст

Элу, не трогай веток.

Элу

У меня на боку рана. Залижи ее. (Поднимает руку и обнимает Тремограста.)

Тремограст

Уходи, Элу. (Толкает ее, она прислоняется к его плечу и плачет.) Не плачь.

Элу

Ты гонишь меня. Старуха меня бьет. Элаи меня бьет. Аха съела мои корешки. Я слабая. Не гони меня.

Тремограст (схватывая ее)

Иди со мной.

Элу(вырываясь)

Нет, нет.

Тремограст

Тогда уходи.

Элу (прижимаясь к нему)

Не гони меня.

(Вбегают мужчины.)

Мужчины

На деревья, на деревья! Идет носорог, его кусают слепни. Он убил быка. На деревья, на деревья!

(Все карабкаются на деревья. Только Тремограст продолжает работу.)

Элу

Тремограст, помоги мне, я не влезу.

(Элаи сталкивает ее с ветки)

Элу

Элаи меня бьет.

(Тремограст бросается ней. Все влезают на деревья.)

вместо 1—130

Действие второе

Почти стемнело. На ветвях видны жестикулирующие фигуры людей.

Голоса.

Носорог пошел к красной горе. Он очень злой. Он упадет в яму. Кишки быка висят на роге. Он не упадет. Он сбросил кишки. Элу, иди ко мне. Не могу, старуха меня держит. Я убью старуху. Помогите, помогите. Тремограст лезет. А, а, а! Уа, падаю. Тремограст сбросил старуху. Она на земле. Ее растопчет носорог. Помогите старухе. А! А! А! Тремограст трус, бьет женщину. Не трогай меня, храбрый Тремограст. Носорог не упадет в яму. Старуха разбросала ветви. Носорог упадет, он злой. Не упадет, сбросил киши. Я ударю носорога. А! А! А! Я ударю носорога, он будет злой, упадет в яму. Носорога нельзя ударить, он страшный. Тремограст, не ходи. Тремограст остается с Элу, он трусливый. Тремограст слезает [Уа]. А! А! А! Носорог убьет Тремограста. Тремограст, не ходи.

Бежит, бежит. За холмом. За пальмами. Старуха, лезь, лезь. Не могу, ноги отшибла. Лезь в яму. Лезь в яму. Носорог не злой, не упадет. Не лезь, носорог злой. Тремограст ударил носорога. Бежит. Вот он, вот он. Тремограст ударил. А! А! А! Тремограст прыгнул! Прыгнул! А! А!А!

КОММЕНТАРИИ

Творчество Гумилева-драматурга изучено неизмеримо меньше, чем творчество Гумилева-поэта. Отчасти это объясняется тем, что сценическая история гумилевских пьес оказалась весьма скудной. Три постановки «Дон-Жуана в Египте», одна — «Гондлы», одна — «Дерева превращений» — вот все сценические версии драматургического наследия поэта, осуществленные до 1986 г. К этому необходимо прибавить, что трагедия «Отравленная туника», которую В. М. Сечкарев, автор вступительной статьи к тому драматургии в СС, считал не только «одним из лучших поэтических достижений Гумилева», но и явлением, принадлежащим «к самым лучшим созданиям в истории русского театра вообще» (СС III. С. XXVI), при жизни поэта не увидела свет и долгое время была известна лишь самому узкому кругу лиц. С другой стороны, до сих пор остается дискуссионным вопрос о «сценичности» гумилевской драматургии — вопрос, поднятый еще М.А. Кузминым, утверждавшим в рецензии на первую постановку «Гондлы», что поэт «никогда не любил и не понимал театр» (Жизнь искусства. 1922. 17 января). Так, по мнению Р.Л. Щербакова, «для гумилевских пьес огни рампы не так уж нужны. Они прекрасно существуют вполне самостоятельно, без сцены, поскольку рассчитаны не столько для глаз, сколько на слух» (Соч. I. С. 396). Д.И. Золотницкий называет вопрос об отношении Гумилева к театру «непростым вопросом»: «обида непонятого автора», по мнению исследователя, привела к тому, что «Гумилев театру не доверял и повертывался спиной к миру кулис» (ДП. С. 11, 18). Пьесы Гумилева действительно предельно «словесны», насыщены пространными монологами, что в какой-то мере может стать помехой для собственно сценической динамики. Окончательный ответ на вопрос о «сценичности» или «несценичности» драматургического наследия поэта, конечно, предстоит дать самому театру, который с конца 80-х гг. XX в. начал достаточно активно осваивать эту сторону творчества Гумилева.

История гумилевской драматургии является достаточно оригинальной самостоятельной коллизией в творческой биографии поэта. Здесь можно выделить несколько этапов, обладающих весьма отчетливой внутренней целостностью.

Дебют Гумилева-драматурга состоялся в 1909 г. В одном из ноябрьских писем к Брюсову он сообщает, что у него «почти готова драма, или, скорее, драматические картины, вещь небольшая и, как мне кажется, интересно задуманная», и спрашивает о возможности публикации пьесы в «Весах» (см.: Неизд 1986. С. 100). Речь идет о драме «Шут короля Батиньоля». Реакция Брюсова неизвестна, но на страницах «Весов» пьеса не появилась. Гумилев хотел пристроить «Шута» в московский «Театр трагедии», руководитель которого Н.Н. Вашкевич был близок Брюсову и пытался, — конечно, не без непосредственного воздействия «мэтра» русского символизма, — воскресить на театральных подмостках мистериальное «дионисово действо». Затея эта не удалась — «Театр трагедии» продержался лишь около года и на момент завершения работы Гумилева над своей пьесой уже не существовал. Очень вероятно, что «Шута короля Батиньоля» Гумилев читал Брюсову на их первой встрече 15 мая 1907 г. в Москве и получил от него совет:

«Предать забвению» (см. письмо к Брюсову от 30 ноября 1907 г. — Неизд 1986. С. 107). Еще более жестокое разочарование постигло Гумилева месяц спустя, когда, проездом из Москвы в Париж, он навещал в Севастополе А.А. Ахматову (тогда еще — Горенко): невеста не захотела слушать пьесу. В конце концов злополучная рукопись была, по словам Ахматовой, сожжена (см.: Жизнь поэта. С. 48). Однако несколькими годами спустя «Шут короля Батиньоля» вновь всплывает в биографических гумилевских материалах: А.М. Ремизов в письме к поэту от 8 февраля 1909 г. сообщает, что первый акт «Шута короля Батиньоля» он прочитал и ему «очень понравилось» (Соч II. С. 430). Из этого можно заключить, что рукопись была восстановлена поэтом (или же наличествовал дубликат). Ничего более о первом драматургическом опыте Гумилева на настоящий момент не известно.

О следующем драматургическом опыте Гумилева (также до нас не дошедшем) сообщает В.А. Неведомская, жена В.К. Неведомского, владельца имения Подобно, соседнего со Слепневым — имением матери Николая Степановича. Вспоминая о знакомстве с Гумилевым и Ахматовой летом 1911 г., В.А. Неведомская особо выделяет наклонность поэта к «игре в театр», которой он заразил всю слепневскую и подобинскую молодежь: «...Каждый из нас изображал какой-то определенный образ или тип — "Великая Интриганка", "Дон-Кихот", "Любопытный" (он имел право подслушивать, перехватывать письма и т.п.), "Сплетник", "Человек, говорящий всем правду в глаза" и так далее. При этом назначенная роль вовсе не соответствовала подлинному характеру данного лица — "актера", скорее наоборот, она прямо противоречила его природным свойствам. Каждый должен был проводить свою роль в повседневной жизни. Забавно было видеть, как каждый из нас постепенно входил в свою роль и перевоплощался. Наша жизнь как бы приобрела новое измерение. Иногда создавались очень острые положения; но сознание, что все это лишь шутка, игра, останавливало назревавшие конфликты» (Жизнь Николая Гумилева. С. 80). В конце летнего сезона эти «ролевые игры» трансформировались в настоящие репетиции: решено было создать домашний театр. Для «премьеры» Гумилев написал пьесу в стихах «Любовь-отравительница» из испанской жизни XIII в. Неведомская (эмигрировшая после революции 1917 г.) указывает, что принадлежащий ей текст пьесы остался в России и судьба его неизвестна, но содержание пересказывает достаточно подробно: «Раненый рыцарь, возвращаясь из похода против мавров, попадает в провинциальный монастырь. Монашки ухаживают за ним, и он увлекается послушницей, сестрой Марией. Игуменья узнает об этом и возмущена. Влюбленные удручены; но судьба посылает им помощь в лице кардинала, дяди рыцаря. Возвращаясь из Рима от Папы, кардинал по дороге узнает, что его племянник лежит в монастыре раненный, и заезжает навестить его. Кардинал светский и элегантный, и ему сразу ясна ситуация. Он отзывает игуменью в сторону, и между ними происходит очаровательная сцена: кардинал в певучей латинской речи внушает игуменье снисходительность к увлечениям молодежи. Провинциальная игуменья слаба в латыни; она робеет, путается в словах и от конфуза на все соглашается. Фокус Гумилева был в том, что весь

разговор был только музыкальной имитацией латыни: отдельные латинские слова и латиноподобные звуки сплетались в стихи, а содержание разговора передавалось только жестами и мимикой.

Казалось бы, все улажено; но судьба создает новое препятствие. В свое время отец рыцаря был убит кем-то неизвестным, и рыцарь связан клятвой мести. Неожиданно появляется друг рыцаря и сообщает, что какая-то старая цыганка, умирая, открыла тайну: отец рыцаря был убит отцом сестры Марии. Долг мести препятствует браку. Все мрачны, и соответственно этому сцена темнеет, сверкает молния, гремит гром и начинается ливень. Стук в монастырские ворота, и жалобные голоса просят приюта на ночь. Это труппа странствующих комедиантов, промокших до нитки. Они отряхиваются, осматриваются и очень быстро уясняют положение дела. Коломбина выступает в защиту любви:

Христос велел любить!
Игуменья: Как сестры и как братья!
Коломбина: По-всячески и, верно, без изъятья!

Обращаясь к рыцарю, комедианты поют:

Милый дон, что за сон?
Ты ведь юн и влюблен!
Брачного платья мягкий шелк
Забыть поможет тяжкий долг...

Рыцарь колеблется. Кардинал, любитель театра, просит комедиантов показать свое искусство. Коломбина быстро распределяют роли:

Ты будь Агамемнон, ты — Гектор, ты — Парис,
Еленой буду я, а это вот нектар... —

показывает на бутылочку с лекарством. И в течение нескольких минут они разыгрывают "Прекрасную Елену". Мрачное настроение рассеяно, и дело идет к свадьбе. Но тут появляется тень убитого отца и грозит рыцарю проклятьем, если он, забыв святой долг мести, соединится с дочерью убийцы. На этот раз положение безвыходное: рыцарь в отчаянии закалывается, а сестра Мария принимает яд» (Жизнь Николая Гумилева. С. 80—81). Неведомская указывает, что пьеса Гумилева была «шаржирована до гротеска». «Режиссировал» постановку сам автор, добиваясь «ложноклассической дикции, преувеличенных жестов и мимики» (Там же. С. 82). Комментируя этот эпизод в творческой биографии Гумилева-драматурга, Д.И. Золотницкий резонно отмечает, что Гумилев «весело пародировал штампы ходовых псевдоисторических пьес», поставляемых в репертуар тогдашних театров «российскими просвещенными и полупросвещенными дилетантами» (ДП. С. 11).

К этому, впрочем, можно добавить, что, насколько можно судить из рассказа Неведомской, в «Любви-отравительнице» пародировались и чисто «сценографические» штампы из дурных постановок «Сида» Корнеля и «Гамлета» Шекспира.

Вероятно, что «игры в театр» продолжались и в следующее «слепневское лето», — свидетельством тому является шутливая сценка «Обед в Бежецке», сохранившаяся в альбоме кузины поэта, непременной участницы всех дачных забав О.А. Кузьминой-Караваевой.

Мотивы домашнего «шуточного театра», «капустника» в творчестве Гумилева 1912—1913 гг. связаны с «драматургическими» акциями знаменитого «артистического кабаре» «Бродячая собака», завсегдатаем которого был поэт. Основатель «Бродячей собаки», актер и режиссер Б.К. Пронин, исповедовал эстетику импровизации, восходящую к традициям «commedia del'arte». Писатели, художники, актеры, входившие в число «друзей Собаки» (своеобразный «актив», пользующийся привилегиями — бесплатным входом, «неограниченным кредитом» и т.п.), создавали с подачи Пронина блестящие коллективные программы, которые разыгрывались или на крошечной сцене в подвале дома № 5 по Михайловской площади, где помещалось «артистическое кабаре», или на специально снятых для «тематических вечеров» площадках. Здесь царил эстрадный «синтез жанров» — «сольные номера» перемежались остроумными драматургическими «репризами», которые связывали все действо в единое целое. Иллюстрацией сказанного может служить дошедший до нас отрывок из сценария представления в честь М.А. Кузмина — «Дня ангела архангела Михаила», — в создании которого Гумилев принимал активное участие. Действие происходило, как легко понять, в «райском саду»:

Ева. Я одна...
Голодна...
Ну их совсем:
Съем. *(Ест яблоко.)*

Адам. Ева! Дай!

Ева. Нет, Адам.
Я не дам.

Змей. Полно врать.
Надо дать.

Ева *(манит Адама яблоком за сцену).*
Viens isi.

Адам. Гран мерси.

Михаил. Айда, айда, га-га-га,
Вы попали прямо к черту на рога.
Осади теперь которые назад!
Закрывается для публики наш сад!

(Гонит Адама и Еву)

Ева. Ты всегда так, Адам,
Говорила — не дам.
Вот какой ты супруг,
Прямо вырвал из рук.

Адам. Послушайте! Нельзя ли нам остаться?

Михаил. Не прохлаждаться!
Функционируя летом,
Осенью сад закрывает засов.
Станция желтым билетам.
Нету местов!

(см.: Тименчик Р.Д. Неизвестные экспромты Николая Гумилева // Даугава. 1987. № 6. С. 113).

С традициями представлений «Бродячей собаки» связаны два первых из опубликованных Гумилевым самостоятельных драматургических текста: одноактные пьесы «Дон-Жуан в Египте» и «Игра» (обе — 1912 г.)

«Дон-Жуан в Египте» (вошедший в качестве самостоятельного раздела в книгу стихов «Чужое небо» — см.: Наст. изд. Т. 2. С. 207) был создан в результате переложения «вечного» и «высокого» сюжета в мировой драматургии на очень камерную и «бытовую» основу, понятную лишь узкому кругу «посвященных» лиц, легко узнававших в «воскресшем» герое — вернувшегося из африканского путешествия 1910—1911 гг. Гумилева, в «египтологе» Лепорелло — В.К. Шилейко, Американке — А.А. Ахматову, а в солидном «мистере Покере» — М.Л. Лозинского. Подобный прием проецирования классики в повседневность — при неизбежном комическом «травестировании» первой — традиционное средство, к которому прибегают авторы «капустников» и эстрадные сценаристы. Однако гумилевскому «Дон-Жуану» удалось счастливо избежать судьбы пьесы-«однодневки», почти неизбежной для подобного рода произведений. «Зашифрованный подтекст пьесы, доступный немногим, — пишет Д.И. Золотницкий, — был <...> необязателен для понимания целого, и комедийные мотивы содержания сочетались с темой бессмертия вечно влюбленного искателя» (ДП. С. 374). Пьеса пришлась по душе и режиссерам и зрителям. При жизни автора она была поставлена трижды: в январе 1913 г. — на любительском благотворительном

спектакле в Митаве, в марте того же года — в петербургском Троицком театре миниатюр и в июне 1917 г. — в московском театре миниатюр «Маски».

«Игра», в отличие от «Дон-Жуана», была прямо связана с программами «Бродячей собаки», являясь в первоначальной версии частью представления «Парижский игорный дом на улице Луны, захваченный казаками в 1814 году», посвященного столетию победы России над Наполеоном. Подобно всем пронинским постановкам, «Парижский игорный дом» был задуман как ряд разнородных «сцен» (декламаций, танцев, песен, диалогов и т.д.), заказанных разным авторам. Помимо Гумилева в подготовке сценария представления принимали участие А. Блок (он взялся написать монолог безумной женщины, вспоминавшей революцию), М.А. Кузмин, Ф. Сологуб, С.М. Городецкий и др. Однако эту любопытную постановку, намеченную на 13 декабря 1912 г., осуществить не удалось (см.: Памятники культуры: Новые открытия. 1983. Л., 1985. С. 200—201). Первоначальная версия гумилевской «сцены» (под названием «Коварная десятка»), вместе с другими подготовительными материалами к несостоявшемуся вечеру сохранилась в архиве Н.В. Петрова (см. автограф 1). Этот драматический фрагмент Гумилев опубликовал (предварительно отредактировав — ср. автограф 2 и окончательный текст) как самостоятельное произведение лишь в 1916 г., однако вне изначального «контекста» пьеса много потеряла, ибо, как отмечал В.М. Сечкарев, «исторический фон пьесы неясен». Пытаясь понять, «зачем Гумилев напечатал эту неубедительную вещь», исследователь приходит к выводу, что причиной этому была ее основная тема, неоднократно возникавшая в стихотворениях этой поры: «Воин и поэт-мечтатель на пути к высшему воплощению человека терпит полную неудачу, но после добровольной смерти находит оправдание в другом мире» (СС III. С. XIV).

К циклу ранних одноактных гумилевских пьес примыкает и «Актеон», написанный в 1913 г. Как и в случае с «Дон-Жуаном», классический миф об Актеоне наполняется здесь злободневным содержанием, связанным, однако, на этот раз не с личными переживаниями поэта, а с литературной полемикой этого года — полемики акмеистов с символистами. В современном гумилевоведении «Актеон» ставится в ряд «манифестов акмеизма», а столкновение мудрого строителя Фив Кадма с легкомысленным мечтателем сыном рассматривается сквозь призму гумилевской критики «русского символизма», «попеременно братавшегося то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом». Вероятно, именно этот «подтекст», легко опознаваемый оппонентами, вызвал вокруг пьесы «продолжительные прения» (см.: Аполлон. 1914. № 1—2. С. 135). Интересно, что Гумилев плаиировал поставить «Актеона» — пьеса была включена в репертуар петербургского театра миниатюр «Пиковая дама» (см.: ДП. С. 380). Не исключено, что «Актеон» мог бы найти свое воплощение и на сцене «Бродячей собаки» (или родственного ей театра в Териоках, которым в 1914 г. руководил В.Э. Мейерхольд; Гумилев неоднократно бывал там в предвоенном июне). По крайне мере «избранная» и «посвященная» в перипетии внутрилитературной петербургской интриги тех лет аудитория

наверняка бы живо реагировала на подобное представление. Как отмечает Д.И. Золотницкий, «остаточные интонации символизма в монологах Актеона служили поводом к авторской «светлой иронии». Ситуация же в целом содержала зримые реалии акмеизма» (ДП. С. 20). Остается лишь пожалеть, что «Актеон» так и не увидел сцены — вероятнее всего, помешала война, более чем на два года вырвавшая Гумилева из культурной (в том числе и театральной) жизни столицы.

Подытоживая сказанное, можно заключить, что ранний этап в развитии Гумилева-драматурга обнаруживает достаточно ясную авторскую позицию. Три дошедшие до нас одноактные пьесы этих лет, равно как и их биографический контекст, позволяют заключить, что поэт тяготел к популярной тогда в модернистских кругах эстетике «литературного» театра, «театра для себя» (Н.Н. Евреинов), рассчитанного на камерную, загодя подготовленную аудиторию, активно «включенную» в сценическое действо. Исключительный «лиризм» драматургии подобного рода делает происходящее на сцене лишь формой, посредством которой самовыражается авторское «я» (личное или «коллективное»), являющееся, по существу, единственным героем происходящего. Это сближает гумилевскую драматургию первой половины 10-х гг. с недраматургическими жанрами (прежде всего с жанрами лирического стихотворения («Игра»), лирической поэмы («Дон-Жуан в Египте») или даже с жанром литературно-критической статьи («Актеон») и в то же время отчуждает ее от «традиционных» форм сценографии, всегда направленных на то, чтобы «объективировать» характеры, намеченные драматургом. Остается лишь добавить, что подобная позиция была в предвоенные годы свойственна многим театральным новаторам (см. о связи «акмеистической драматургии» Гумилева с московским Камерным театром Таирова, Мейерхольдом и Евреиновым. — ДП. С. 6—14). Сам Гумилев ясно сознавал однородную жанровую специфику своих пьес и даже замышлял объединить их в особый сборник (этот замысел остался неосуществленным, объявление о выходе сборника одноактных пьес Гумилева см.: Гиперборей. 1913. № 9—10).

Второй этап в творческом развитии Гумилева-драматурга приходится на 1916—1918 гг., — время, когда были созданы три главные пьесы Гумилева: «Гондла», «Дитя Аллаха» (обе — в 1916 г.) и «Отравленная туника» (1917—1918 гг.). В отличие от ранних, эти пьесы очевидно создавались с расчетом на театральное воплощение. «Пустое пространство» сцены (по выражению П. Брука), ищущее быть заполненным пластической динамикой по воле режиссера-«соавтора», оказывается здесь существенным фактором при организации драматургического текста. Отсюда и явное тяготение к формам повествования, имеющим прочное основание в истории театра. Недаром С.К. Маковский, рассказывая историю замысла «Дитя Аллаха», упоминает, что в это время — зима 1915—1916 гг. — поэт «грезил о "своем театре"» (Николай Гумилев в воспоминания современников. С. 94).

Пьеса «Дитя Аллаха», написанная, согласно тому же свидетельству Маковского, в первые недели 1916 г., так сказать, «на одном дыхании», изначально предназначалась для представления в театре марионеток П.П. Сазонова и Ю.Л. Слонимс-

кой — горячих энтузиастов этого рода драматургического действа. По воспоминаниям Сазонова, Гумилев присутствовал на премьере французской пьесы XVII в. «Сила любви и волшебства», которой театр начинал свое существование, был в восторге от постановки и тут же предложил внести свою «лепту» в формирующийся репертуар. Осуществить этот замысел не удалось (в это время события на фронтах развивались неблагоприятно, экономический кризис усиливался, и театр скоро был закрыт), но то, что Гумилев создавал текст пьесы, имея в виду совершенно конкретные «подмостки» для ее постановки, — сомнений не вызывает. Недаром на первой читке «Дитя Аллаха» в «Обществе ревнителей художественного слова» (16 марта 1916 г.) вопрос о ее «сценичности» был специально обсужден в возникшей затем дискуссии (см.: Аполлон. 1916. № 4—5. С. 86). Присутствовавший на этом заседании режиссер-мейерхольдовец В.Н. Соловьев оценил постановочные возможности пьесы весьма высоко. Позже, откликаясь на появление пьесы на страницах «Аполлона», Соловьев особо подчеркнет, что «пьеса написана звучными стихами, всегда подчеркивающими характер сценичности того или иного сценического положения» (Селевк [В.Н. Соловьев]. «Дитя Аллаха» // Страна. 1918. 5 апреля).

Гумилев, создавая пьесу, целиком ориентируется на организацию яркого *зрелища*, подчиняя этому язык и создавая сцены, настолько пластически-колоритные, что им трудно подыскать аналог в предшествующей отечественной драматургии. На необыкновенную «зрительную» выразительность пьесы обратил особое внимание В.М. Сечкарев: «Арабская сказка “Дитя Аллаха” — одно из самых изящных произведений Гумилева. Она была по замыслу написана для кукольного театра. Одна яркая сцена следует за другой, язык ясен, но в то же время искусно инструментован и замечательно мелодичен. Символика понятна и глубока и подана легко, иногда даже с известной иронией» (СС III. С. XV—XVI). Д.И. Золотницкий видит генетическую связь «Дитя Аллаха» с «комическими эффектами народного вертепа, уличного балагана», утверждая, что она «предельно далека от поэтики символистской драматургии», философской риторики «литературно-театрального декаданса» (ДП. С. 88). К сказанному следует добавить, что Гумилев в работе над пьесой учитывал как «звуковой», так и «зрительный» ряд грядущей постановки — над музыкой к готовящемуся спектаклю начал работу Артур Лурье, а ряд эскизов кукол разработал П.В. Кузнецов (позже три эскиза, воспроизведенных в числе иллюстраций к настоящему тому, будут иллюстрировать публикацию текста «Дитя Аллаха» в № 5/6 «Аполлона» за 1917 г.).

«Гондла», в отличие от «Дитя Аллаха», восходит к «шекспировскому» типу пьесы, предполагающему сочетание глобальной философской диалектики содержания с изображением характера героев в его развитии. Глобализм проблематики гумилевской «драматической поэмы» отмечался всеми без исключения критиками и исследователями. В.М. Сечкарев определял в качестве главного конфликта пьесы «столкновение кореиного зла с корениым добром» (СС III. С. XX — XXI). Однако, по странному стечению обстоятельств, никто из исследователей

гумилевской драматургии не увидел в «Гондле» недвусмысленного тяготения к шекспировской диалектике в трактовке проблематики пьесы — как философской, так и психологической. Между тем уже в первом критическом отклике на публикацию пьесы в «Русской мысли» — в статье Л.М. Рейснер — прямо указывалось на «Гондлу» прежде всего как на первый опыт акмеизма в области драматургии (см.: Летопись. 1917. № 5/6. С. 363). Не вызывает сомнений, что эта статья написана под непосредственным впечатлением разговоров с Гумилевым (или прямо инспирирована им; по крайней мере «шекспировские» мотивы в рукописи статьи Рейснер заявлены недвусмысленно: «Череп Гамлета, колдовские пляски трех Ведьм, ослиные уши Оберона — явления того же порядка, освященные традицией классического театра» — см.: РГАЛИ. Ф. 245 (Л.М. Рейснер) К.3 Ед. хр. 19. Л. 1об). Если вспомнить, что Шекспир упоминается в манифесте Гумилева первым среди «имен, чаще всего произносимых в кругах, близких к акмеизму», то вывод напрашивается сам собой. И действительно, черты, сближающие «Гондлу» с шекспировскими трагедиями, при непредвзятом чтении бросаются в глаза. Так, например, вполне в духе шекспировского («лировского») развития действия эволюционирует от акта к акту под воздействием трагического жизненного опыта характер главного героя. В начале пьесы Гондла, только что коронованный на царство, предстает наивным и самонадеянным мечтателем, грезящим об утверждении в стране язычников «земного рая». После жестокой интриги бывших «друзей», неправого суда, отречения невесты, пройдя через отчаяние и унижение, герой испытывает разочарование и отвращение к «земному», сознавая себя «королем не от мира сего». И, наконец, в финале вновь коронованный герой, умудренный страданием, вновь приходит к желанию «преобразить мир», однако теперь уже не силой королевской власти, а путем личной жертвы:

...Я вином благодати
Опьянился и к смерти готов,
Я монета, которой создатель,
Покупает спасенье волков.

С образом Гондлы в пьесе Гумилева связан целый ряд традиционных «шекспировских загадок» — сознательных недоговоренностей, «фигур умолчания», сделанных автором для активизации фантазии режиссера. И действительно, остается неясным, знал ли Гондла о своем истинном происхождении (или хотя бы догадывался) или нет, является ли его поведение в последнем акте «пророческим безумием» с редкими (и противоречивыми) «проблесками разума», или это — результат потрясения от сознания открывшейся ему провиденциальной истины о подлинном характере его «королевской миссии».

Другие действующие лица «Гондлы» также поражают многообразием «полутонов», дающих в сочетании мощный импульс для режиссерского поиска. Так, «волк» Ахти не только зол, но и мудр, прозорлив, лукав, он один знает тайну

«двойного заклятья», которым обладает волшебная лютня (и потому характер его коварного дара Гондле может пониматься по-разному). «Обидчик» Гондлы Лаге — жесток и вспыльчив, прямодушен, по-своему благороден, способен к раскаянию (он единственный из «волков», кто не отказывается принять христианство до «жертвы» короля). Что же касается Леры, то она изначально оказывается натурой, «расколотой» непримиримым конфликтом «плотского» и «душевного».

Все эти очевидные параллели были, как ни странно, не замечены ни современниками, ни позднейшими исследователями. Возможно, это во многом объясняется тем, что долгое время «Гондла» ассоциировалась исключительно со сценическим решением, предложенным в 1920 г. «Театральной мастерской», — единственным театральным воплощением «драматической поэмы» Гумилева вплоть до последнего десятилетия (см. комментарии).

Основная работа над пьесой пришлась на летние месяцы 1916 г., когда Гумилев находился на излечении в военном санатории в Массандре; в августе 1916 г. Гумилев читал «Гондлу» в Петрограде в редакции «Аполлона». В январе 1917 г. «Гондла» появилась в «Русской мысли».

Говоря об истории пьесы, следует упомянуть и о текстологической проблеме, связанной с поздней редакцией «Гондлы», последовавшей за публикацией.

Как уже говорилось, пьеса была завершена Гумилевым в 1916 г. и перебеленная рукопись (она сохранилась — это автограф 3; незначительная правка была затем, очевидно, внесена автором непосредственно в корректуру) была отдана в редакцию. Именно этот текст послужил материалом для постановки пьесы «Театральной мастерской» и был принят за окончательный вариант в последующих изданиях. Однако во время сотрудничества с Секцией исторических картин ТЕО Наркомпроса, в 1918—1920 гг., Гумилев вновь возвращается к «Гондле», планируя ее публикацию и постановку в контексте деятельности этого детища Горького (не исключено, что не последнюю роль в этом решении сыграли мотивы чисто материального толка). В воспоминаниях К.И. Чуковского сохранились свидетельства об авторском чтении «Гондлы» в 1919—1920 гг. в кругу сотрудников «Всемирной литературы» (см.: Жизнь Николая Гумилева. С. 128), пьеса упоминается и в отчетах и планах Секции (см. Соч II. С. 420). Очевидно, что для большего соответствия задачам Секции в текст были внесены существенные изменения, повышающие «исторически-познавательный» характер содержания — сцены с христианскими пленниками. В фонде А.Н. Тихонова в архиве Горького сохранился рукописный отрывок новой версии начала пьесы, а также машинописная версия новой редакции (автографы 1,2). Однако, учитывая, что последняя не была авторизована, а само начинание (равно как и вся программа горьковских «исторических картин») не имело продолжения, мы, сообразуясь с принципами публикации, заявленными в т. 1, сочли целесообразным оставить в качестве приоритетного варианта, выражающего последнюю авторскую волю, публикацию 1917 г., поместив позднейшую версию как другую редакцию.

«Отравленная туника» завершает собой второй этап творческой истории Гумилева-драматурга.

«Отравленная туника» мыслилась Гумилевым как повторение в культуре XXв. принципов, организующих театральное действо в том жанровом каноне, который был присущ театрам XVI—XVIII вв. Еще в 1916 г. Гумилев мечтал о «трагедии в пяти актах, синтезе Шекспира и Расина» (см.: Неизд 1980. С. 142). Подготовительные материалы к «Отравленной тунике» свидетельствуют, что поэт весьма тщательно работал над композицией действа, дабы оно точно соответствовало главному принципу классицистического театра: выявлению особенностей изначально заданного характера, как бы «раскрывающегося» во всем своем многообразии черт за очень краткий срок «кульминации» событий, сопутствующих заявленной теме.

Однако первоначальный замысел «Отравленной туники» был связан с дягилевским проектом постановки во время очередного «русского сезона» пьесы «из византийской жизни». Сюжетом должна была служить история императрицы Феодоры (ок. 500—548), сначала цирковой актрисы и блудницы, а затем — одной из величайших властительниц Византийской империи, жены Юстиниана (либретто, над которым Гумилев работал осенью 1917 г., так и называлось — «Феодора»). Эта затея, внушенная Гумилеву Н.С. Гончаровой, очень скоро обнаружила свою полную несостоятельность: Дягилев в 1917 г. был в крайне тяжелом положении. Однако «византийская» тематика не оставляла Гумилева: он продолжал знакомиться с источниками (в настоящее время определен достаточно широкий круг авторов — от «Тайной истории» Прокопия Кесарийского до Шарля Диля (М., 1914)). В конце концов в центре внимания Гумилева оказалась история арабского поэта Имру-уль-Кайса (в трагедии — Имра), попытавшегося использовать военную мощь Византии для восстановления своего владычества в Сирии и погибшего от отравленной туники в результате интриг византийского двора. История Имра тем более была актуальна для Гумилева, что, во-первых, здесь в полной мере обнаруживалась принципиально важная для него проблема «поэта и истории», во-вторых, являлась трагическая тема «несостоятельности искусства» в схватке эротических страстей и, в-третьих, актуализировался ориенталистский мотив (во второй «парижский» период жизни Гумилева (1917) искусство и культура Востока стали предметами его постоянного увлечения), могущий быть связанным с общефилософскими проблемами его творчества в целом.

Трагедия «Отравленная туника» в том виде, в котором она предстает нам ныне, была начата еще в Париже. От этого времени нам остался отрывок монолога Трапезондского Царя (не вошедший в окончательный вариант), введенный Гумилевым в корпус текстов книги «К синей звезде», да, может быть, разрозненные наброски планов. В общем виде черновая рукопись была завершена в Англии — полный черновой вариант и первоначальная версия начала первого акта была оставлена им Б.В. Анрепу перед отъездом в Россию в феврале 1918 г. (автографы 1,2). С собой поэт увозил полную рукопись трагедии, каковую он и читал в декабре

1918 г. на секции ТЕО Наркомпроса (см.: Репертуар. Пб.; М., 1919. С. 6) и в апреле 1919 г. в обществе «Арион» (см.: Вестник театра. 1919. № 24. С. 9). В настоящее время эта рукопись хранится в ГЛМ (автограф 3). И в первом, и во втором случае были высказаны некоторые замечания (выступали М. Горький, В..М. Жирмунский, А.Н. Тихонов и др.), каковые Гумилев учел, дорабатывая текст. На основе автографа 3 был создан, очевидно, «сборный» автограф 4, а затем — окончательная редакция трагедии, послужившая источником для многочисленных машинописных копий (и дубликатов, как в случае с машинописью, хранящейся, например, в архиве ИРЛИ) — автографа 5, авторизованного Гумилевым своей подписью. Прижизненные постановки пьесы осуществлены не были (несмотря на всю активность автора, нашедшую отражение в петербургской периодике начала 1920-х гг.).

При жизни Гумилев не смог ни поставить, ни опубликовать свою трагедию. Знакомство с ней началось — для широкого круга читателей — только через десять лет после его трагической гибели в странных, можно сказать, *детективных*, обстоятельствах.

В 1931 г. некто М. Артемьев — «то ли датчанин, то ли голландец по происхождению», по свидетельству Г.П. Струве, считавшего (вслед за В.М. Зензиновым), что на самом деле это был чекист Брэнстадт, создававший агентурную сеть среди масонов русской эмиграции «первой волны», — явился в Париж со странной машинописной копией «Туники», каковую он демонстрировал любопытствующим русским литераторам-эмигрантам и даже пытался продать П.Н. Милюкову в «Последние Новости» за некую большую сумму. Милюков (испуганный, очевидно, странностями этого «литературного сюжета») ограничился гонораром в 1000 франков (?!!) за использование материалов в мемориальной статье А.Ладинского, где среди прочих «заслуг Гумилева» поминается его неопубликованная трагедия. Милюкова легко понять, ибо «Артемьев» требовал выплаты гонорара за публикацию, каковую он обязывался передать сыну поэта Л.Н. Гумилеву по каким-то своим каналам (см. обо всем этом СС III. С. 245—246; напоминаем, что Ахматова и Л.Н. Гумилев были в это время в СССР в очевидном для всех статусе классово чуждых). Однако «Артемьев» не препятствовал снятию копий с машинописи, на которой один из свидетелей заметил некие «синие печати» и странные дефекты в строках, могущие послужить в случае чего уликой, указывающей на источники публикаций.

Некоторые из этих копий, совокупно с рукописями, переданными Б.В. Анрепом, стали материалом для «реконструкции» текста трагедии, опубликованного — с подробным текстологическим комментарием — Г.П. Струве сначала в «Неизданном Гумилеве» (Нью-Йорк, 1952), а затем в СС III. Поскольку исходной версией для «артемьевской» копии послужил автограф 5, «реконструкция» Струве в основном совпадает с публикуемой в данном томе редакцией — все имеющиеся расхождения учтены (с соответствующими оговорками в справочном аппарате).

Своеобразие истории текста трагедии Гумилева привело к тому, что большинство работ о ней — от упомянутой вступительной статьи В.М. Сечкарева к СС III до статей Ю.П. Кузнецова (см.: Современная драматургия. 1986. № 3) и Н.Велиховой (Театр. 1986. № 6) — носят большей частью историко-литературный характер как «предисловия», призванные ввести незнакомый текст в широкий читательский обиход. Впрочем, В.М. Сечкарев достаточно остроумно исследует природу гумилевской «стилизации» под драматургический канон классицизма, а Н.Велихова отмечает в качестве особого мотива трагедии «сугубо российскую идею человечности истории и отношений людей, участвующих в исторических событиях, которая несовместима с прагматизмом завоевателя-агрессора» (Велихова Н. Поэт-философ // Театр. 1986. № 6. С. 188). И все же следует признать, что самыми интересными «исследованиями» пьесы на настоящий момент являются не работы литературоведов, а режиссерские трактовки трагедии Гумилева. «Отравленная туника» имела самую счастливую «посмертную» постановочную судьбу среди всех пьес Гумилева. С 1986 по 1997 г. в столицах и провинции было осуществлено семь постановок, причем неординарность и несовпадение режиссерских замыслов весьма заметны. Так, по мнению Н.Рабинянц, постановка Ю.Томошевского (петербургский театр «Приют комедианта») «лаконичная, строгая, точно соответствует художественной природе пьесы, тяготеющей к поэтике классицизма. Об этом говорит чеканная форма "Отравленной туники", торжественная величавость ее стиха, трагическая мощь ее героев. <...> "Отравленная туника" в "Приюте комедианта" — спектакль о столкновении незащищенной чистоты с изощренной интригой порока. Любви — с одержимостью злобной местью. Жажды справедливости — с бесчеловечным убийственным вероломством» (Петербургский театральный журнал. 1997. № 14. С. 108—109). Между тем версия С. Проханова (московский «Театр Луны») заставляет критиков говорить о «чувственном чаду, сплачивающем всех участников этой византийской драмы»: «Кокетливое изящество сценических покровов, изыск всеобщего убранства, женственная виньеточность мизансцен и — непрерываемый "балет фигур" как двигатель действия» (Столица. 1994. № 24. С. 51).

Последний этап в творчестве Гумилева-драматурга (1918—1921) совпадает с суровой эпохой «военного коммунизма», и это во многом определяет его специфику. В эти годы — невероятно трудные для поэта как в духовном, так и в материальном отношении — его пьесы и киносценарии: «Дерево превращений», «Охота на носорога», «Жизнь Будды», «Гарун аль-Рашид» и неоконченная «Красота Морни» — тесно связаны с общими «просветительскими» замыслами петроградского театрального отдела (ТЕО) Наркомпроса, возглавляемого тогда М.Ф. Андреевой и имевшего в качестве духовного руководителя Максима Горького.

По замыслу Горького, зрелищные виды искусств — театр и кинематограф — должны в эпоху всеобщего революционного кризиса воспитывать у зрителей «дух историзма», что приведет к позитивным сдвигам в умонастроении общества и

пробудит его к активному «культурному строительству» на гуманистических началах (М. Горький: Материалы и исследования. Вып. I. Л., 1934. С. 108—110).

Эти взгляды Горького выразились на практике в организации при петроградском ТЕО Наркомпроса знаменитой Секции исторических картин, куда вошли (помимо Горького) С.Ф. Ольденбург, А.Н. Тихонов, А.А. Блок, А.Г. Горнфельд, Е.И. Замятин, К.И. Чуковский, А.Н. Лаврентьев, В.А. Щуко. Была создана программа, призванная упорядочить работу секции: пьесы и киносценарии должны были охватить все эпохи исторического бытия человечества.

Гумилев принимал активное участие в работе Секции с момента ее основания, войдя в комиссию по реализации этого замысла вместе с Блоком, Горьким и Замятиным, а в марте 1919 г. сменив Блока на посту председателя. Ему были заказаны: для раздела «Доисторический период» — пьеса «Охота на носорога»; для раздела «Средневековье» — пьеса на тему «Крещение варваров» (как уже было сказано, в качестве таковой должна была выступить переработанная пьеса «Гондла»); для раздела «Возрождение» — пьесы «Фальстаф» (по мотивам «исторической хроники» Шекспира — см. Т. 7 наст. изд.), «Завоевание Мексики» (не сохранилась) и киносценарий «Гарун-аль-Рашид». Позже к ним добавились киносценарий «Жизнь Будды» и пьеса «Друиды» (незавершенная «Красота Морни») (см.: Соч II. С. 420—423; ДП. С. 396). См. об этом также комментарии к № 7—12.

Сотрудничество Гумилева с петроградским ТЕО Наркомпроса, впрочем, началось еще до организации Секции: по его заданию летом—осенью 1918 г. Гумилев пишет «пьесу для детей» «Дерево превращений», которая была рекомендована для включения в репертуар детских театров для детей старшего возраста (см.: Игра. Сб. № 3. Пг., 1920).

По природе своей «Дерево превращений» — прямое продолжение «ориенталистской экзотики» «Дитя Аллаха», но без философской содержательной глубины последней: «адресность» пьесы не позволила автору выйти за границы достаточно дидактически-примитивной вариации на темы «реинкарнации» (хотя и очень изящно поданной). После гибели Гумилева пьеса была декретивно выведена за рамки советского детского театрального репертуара как «воспевающая интересы империалистической буржуазии» и одновременно... «аполитизм» (История советского театра. М., 1933. Т. 1. С. 193).

Еще печальнее была судьба гумилевских сочинений, участвовавших в проекте «Секция исторических картин». Очень скоро выяснилось, что грандиозный горьковский замысел нисколько не отвечает крайне ограниченным возможностям культурной жизни Петрограда 1918—1920 гг. Надежды на постановку представленных в редколлегию Секции пьес и сценариев таяли, что, разумеется, вызывало у сотрудников апатию; Секция, как и многие другие подобные структуры Наркомпроса этой поры, превратилась в негласное учреждение «социальной поддержки» бедствующих писателей и затем, не дав никаких весомых практических результатов, была закрыта.

Все же «Охота на носорога» обладает достаточно любопытной творческой историей. Здесь с собственно творческими задачами соединился и «философский» интерес Гумилева, увлекавшегося в последние годы жизни историей языка (это было связно с его лекциями по теории поэзии): три сохранившиеся версии небольшой пьесы наглядно демонстрируют сознательную работу автора с лексикой и синтаксисом, целью которой была реконструкция «грамматики», адекватной примитивному типу мышления первобытных людей. Первоначальная версия пьесы была подробно разобрана на заседании Секции 20 января 1920 г., причем крайне заинтересованно отнесся к «Охоте на носорога» председатель — Горький, который высказал ряд советов для достижения автором «исторической точности», в частности, в сохранившихся записях содержится и указание на «историческую» мотивацию речи героев (см.: М.Горький. Материалы и исследования. С. 110). Советы Горького были взяты Гумилевым на вооружение, однако перебеленный экземпляр так и остался невостребованным в архиве секретаря Секции А.Н. Тихонова (равно как и выправленный в свете требования «историчности» текст «Гондлы» и созданный в сотрудничестве с И.Ю. Крачковским киносценарий «Гарун-аль-Рашид»). Киносценарий «Жизнь Будды» не был передан редколлегии «Секции» и на долгие десятилетия «осел» в архиве академика С.Ф. Ольденбурга, соавтора и консультанта поэта в работе над этим небольшим, но чрезвычайно информативно-содержательным текстом.

В настоящем издании пьесы Гумилева расположены в хронологическом порядке независимо от жанра. Фрагменты незавершенных драматических произведений выделены в особый раздел. Комментарии к каждому произведению, обозначенные соответствующим номером, начинаются с библиографической справки, в которой перечислены в хронологическом порядке прижизненные публикации с указанием на наличие вариантов и других редакций. Шрифтовое выделение обозначает источник, по которому текст печатается в настоящем издании. Как правило, это последняя авторская публикация (отступления от этого принципа оговариваются специально). Затем дается свод посмертных публикаций в следующем порядке: отдельные издания; альманахи и сборники; журналы; газеты (с 1922 по 1998 гг.). Вслед за печатными источниками указывается наличие автографов (с приведением вариантов первоначального слоя автографа), обосновывается датировка и сообщаются сведения о переводах на иностранные языки. Далее освещается творческая история произведения, дается историко-литературный комментарий, а также пояснение (применительно к контексту) малоизвестных реалий.

1. ЧН.

СС II -- БП -- Изб (Кр) -- ДП -- (Р-т) СС II -- Соч II -- СП (Ир).

Дат.: до 19 ноября 1911 г. — по дате заседания «Кружка Случевского», на котором пьеса была прочитана (Соч III. С. 372).

Первая опубликованная пьеса Гумилева — легкая, пародийно-гротесковая переделка одной из наиболее популярных тем европейской литературы — имела для интимного круга посвященных полушутливый автобиографический подтекст. Если в образе Дон-Жуана легко угадываются элементы авторского самораскрытия, то менее явно, что в образе юной американки, как впоследствии объяснял Л.Н.Гумилев, была показана Ахматова, а в образе Лепорелло — черты ученого ассиролога и поэта В.К. Шилейко (семь лет спустя, в 1918 г., ставшего к удивлению Гумилева, вторым мужем Ахматовой) (см.: ДП. С.374). Добавим, что прообразом американца был, по всей видимости, М.Л. Лозинский. Косвенную контекстуализацию гумилевской шифровки предоставляют позднейшие воспоминания Ахматовой. Ее дружба с Лозинским, как она пишет, «началась как-то сразу (в 1911 г. — *Ред.*) и продолжалась до его смерти. <...> Тогда же, т.е. в 10-х годах, составился некий триумвират: Лозинский, Гумилев и Шилейко. С Лозинским Гумилев играл в карты. Шилейко толковал Библию и Талмуд. <...> Оба, Лозинский и Гумилев, свято верили в гениальность третьего (Шилея) и, что уж совсем непростительно, — в его святость. Это они (да простит им Господь) внушили мне, что равного ему нет на свете» (Ахматова А.А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. М. 2001. С. 60—61, 62).

Миф о Дон Жуане развивался на протяжении нескольких столетий в разных художественных формах. В числе самых известных его воплощений — драма Тирсо де Молины «Севильский озорник, или Каменный гость» (1619), комедия Ж.-Б. Мольера «Дон Жуан» (1665; добавим, что ее знаменитая мейерхольдовская постановка пришлась на 1910 г.), опера В.А. Моцарта «Дон Жуан, или Наказанный распутник» (1787), незавершенная поэма Д.Г. Байрона «Дон Жуан» (1824), маленькая трагедия А.С. Пушкина «Каменный гость» (1830), новелла П. Мериме «Души чистилища» (1834), драматическая поэма А.К. Толстого «Дон Жуан» (1862) и др. Предыстория персонажа уходит в античные и Средние века.

Начиная уже с «Каменного гостя» (ок. 1640) А.Чиконьини (Cicognini) и исполнений драмы Тирсо де Молины в адаптациях commedia del'arte, писатели неоднократно обращались и к посмертной судьбе Дон Жуана. В XIX веке появилось немало «эпилогов» и продолжений классических вариантов легенды: так, например, Ж. Виард вернул героя Мольера на землю в своей «Старости Дон Жуана» (1853), а «Дон Джиованни в Лондоне» У. Монкрифа (1817) представляет собой бурлескное продолжение оперы Моцарта. Возможным источником гумилевской пьесы В.М. Сечкарев считал центральный эпизод «Дон Жуана в аду» из иронической комедии Бернарда Шоу «Человек и сверхчеловек» (1903). Тут оказывается, «что не Дон Жуан и вообще не мужчины соблазняют женщин, а наоборот, женщины соблазняют его и всех мужчин, как орудие к продолжению человеческого рода. Дон Жуан как раз этого не

желает, он стремится к сверхчеловеку и хочет покинуть ад, где преклоняются перед романтической любовью и красотой, чтобы посвятить себя возможной эволюции к сверхчеловеку на небе» (СС III. С. V—VI). Однако более точных совпадений с пьесой Шоу в трактовке Гумилева как будто бы не существует.

Для «посмертного» перемещения Дон-Жуана именно в Египет Гумилев не имел прямых предшественников, хотя, по мнению Э. Русинко, тут есть некоторое сходство с «египетским» эпизодом пьесы Г. Ибсена «Пер Гюнт» (Rusinko E.Rewriting Ibsen in Russia:Gumilyov's DramaticPoem «Gondla» // The European Foundations of Russian Modernism. Ed. Barta P.I. Lewiston — Queenston — Lampeter, 1991. P.199). Однако египетская тема была в то время весьма распространена и в России, начиная от таинственных видений в Египте B.C. Соловьева («Три свидания» и проч.) и работ В.В. Розанова («Русский Нил», «Восточные мотивы») до знаменитой «Встречи» В.Я. Брюсова («Близ медлительного Нила, где озеро Мерида...»), стихотворений Блока, М.А. Кузмина и многих других. Египетские мотивы проникали даже в бытовую культуру окружения Гумилева. Г.В. Адамович вспоминал, что Ахматова про одного смельчака, который при первой встрече с ней признался ей в любви, сказала: «Странно, он не упомянул о пирамидах! Обыкновенно в таких случаях говорят, что мы, мол, с вами встречались еще у пирамид, при Рамзесе Втором — неужели не помните?» (Адамович Г.В. Мои встречи с Анной Ахматовой // Об Анне Ахматовой: Стихи. Эссе. Воспоминания. Письма. Л., 1990. С. 93). Могли быть и более непосредственные бытовые причины для шутливой ассоциации женского прототипа гумилевской пьесы с Египтом. Сама Ахматова вспоминает: «В 1911 году я приехала в Слепнево прямо из Парижа, <...> а земский начальник Иван Яковлевич Дерин — <...> когда оказался моим соседом за обедом и умирал от смущенья, не нашел ничего лучшего, чем спросить меня: "Вам, наверно, здесь очень холодно после Египта?" Дело в том, что он слышал, как тамошняя молодежь за сказочную мою худобу и (как им тогда казалось) таинственность называли меня знаменитой лондонской мумией, которая всем приносит несчастье» (Ахматова А.А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. М., 2001. С. 178). Кроме того, из Парижа (куда она поехала на этот раз без мужа) она могла бы вернуться в том году и с серьезным, усиленным влечением ко всему египетскому. В свих воспоминаниях о Модильяни она пишет: «В это время (1911 г. — *Ред.*) Модильяни бредил Египтом. Он водил меня в Лувр смотреть египетский отдел, уверял, что все остальное недостойно внимания. Рисовал мою голову в убранстве египетских цариц и танцовщиц и казался совершенно захвачен великим искусством Египта» (Там же. С.9). Немного спустя беседы с другим прототипом пьесы — Шилейко — вдохновили Мандельштама на два ст-ния «Египтянин» (1912 или 1913: см.: Мандельштам О.Э. Полное собрание стихотворений. СПб., 1995. С. 643 (Новая б-ка поэта)). Возможно, что интерес к египетской тематике поддерживался и археологическими находками выдающегося археолога B.C. Голенищева (1856—1947), который в начале века на свои средства вел раскопки в Египте и подарил Москве уникальную коллекцию египетских и переднеазиатских древностей.

Если более ранние подходы Гумилева к египетской тематике носили мрачный колорит декадентской сексуальности — чаще всего опять-таки в прямой соотносимости с образом Ахматовой, — то на этот раз он проецирует на египетский фон осовремененный женский тип — банальной американской туристки мисс Покэр (ср. «Американку» О.Э. Мандельштама), которая начисто лишена древней хищнической злобы и роковой силы. Этот контраст с прежними «царицами Нила» тем более поразителен, что пьеса завершает собой сборник «Чужое небо», в котором Ахматова считала свое изображение наиболее «страшным» («Там борьба со мной! Не на живот, а насмерть!» (Ахматова А.А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. М., 2001. С. 89)). Подобным образом пьеса представляет собой и самое беспечное обращение Гумилева к не менее популярному для этого времени образу Дон-Жуана: тут — уникальный для Гумилева просветленный вариант этого персонажа, лишенного мыслей о раскаянии или собственной ненужности, отнюдь не скорбящего о потере своей «Донны Анны» (имя мисс Покэр остается неизвестным). Как констатирует Р.Карпяк, вся пьеса в сущности является вариантом известного эпизода из классической донжуанской традиции — «соблазна невесты» (см.: Karpiak R. The Seguels to Pushkin's Kammenyi Gost': Russian Don Juan Versions by Nikolai Gumilev and Vladimir Korovin-Piotrovskii // Studies in Honour of Louis Shein. Ed. Cioran S. et al. McMaster UP. 1983. P.83), и в данном случае он разрешается не только полной победой мужского персонажа, но почти совершенно бесконфликтно. (Напомним в этом контексте и другие высказывания Ахматовой о сборнике, который завершает эта пьеса: «Стихи из "Чужого неба", ко мне обращенные, несмотря на всю их мрачность, уже путь к освобождению» (Ахматова А.А. Собрание сочинений: В 6 т. Т.5. М., 2001. С. 122). («Донжуанство как результат нашего романа. Освобождение через стихи "Чужого неба"» (Там же. С. 114)).

Тема Дон-Жуана продолжала занимать Гумилева и в дальнейшем. И. Одоевцева вспоминала, что в 1920 г., рассказывая ей о личности и творчестве Александра Блока, Гумилев, процитировав «Шаги Командора», заметил: «...Тема Дон-Жуана — одна из тем, приносящих удачу авторам. Ее использовали и Пушкин, и Мольер, и Мериме, и Моцарт. Для великого произведения необходима уже много раз служившая общеизвестная тема». Однако свою пьесу Гумилев оценивал довольно посредственно: «Но нет правил без исключения — мой "Дон-Жуан в Египте" далеко не лучшее, что я написал. Не лучшее, хотя мой Дон-Жуан и спрашивает галантно: "Вы знаете ль, как пахнут розы, Когда их нюхают вдвоем?"». Гумилев рассказывал своей юной собеседнице и об истории этого образа: «Первого Дон Жуана, по всей вероятности, вовсе не существовало. Это миф — легендарный образ злодея-обольстителя, гениально созданный Тирсо де Молино, а второй, Мигуэль де Маньяра, двенадцати лет, поклялся в театре, на представлении Дон Жуана, что сам станет Дон Жуаном, и повторил свою клятву на следующее утро в соборе перед статуей Мадонны...» (Одоевцева И.В. На берегах Невы. М., 1988. С. 176). Интересно, что Гумилев совмещает литературный персонаж и историческую личность — дона Мигеля графа де Маньяра, судьба которого весьма поучительна. «Проведя бурную и распутную молодость, он раскаял-

ся, истратил свое огромное состояние на благотворительные дела, после смерти жены постригся в монахи и умер как праведник. Согласно завещанию, его похоронили под плитами входа в часовню.... На плитах была высечена эпитафия, сочиненная им самим: "Здесь покоится худший из людей, какой когда-либо жил на свете"» (Стахорский С.В. Дон Жуан // Энциклопедия литературных героев. М., 1998. С. 127).

Поскольку пьеса «Дон-Жуан в Египте» вошла в состав сборника «Чужое небо», то первые рецензенты (В. Брюсов, В. Ходасевич, М. Кузмин, С. Городецкий и др.) анализировали содержащиеся в нем стихотворения. Один лишь Б.А. Садовский, отрицательно оценивший весь сборник, в качестве особенно неудачных строк приводит и две строки из пьесы: «Ну почему б ему не стать / Адъюнктом в университете» и восклицает: «Неужели это поэзия?» (Современник. 1912. Кн. 4. С. 364—365).

Первая постановка пьесы состоялась 10 января 1913 г. в Митаве. В спектакле были заняты любители — петербургские студенты. Гумилев на этой постановке не присутствовал (см.: СС III. С. 231). В конце марта 1913 г. появилось объявление о премьере «Дон Жуана в Египте» в Троицком театре миниатюр: «Премьера: Новая программа весь день: вечером, три серии в $7\frac{1}{4}$, $8\frac{3}{4}$, в $10\frac{1}{4}$ час.

1) Комич<еское> Сочин<ение> Императрицы Екатерины II — «Г-жа Вестникова с семьею»; 2) Буффонада «Отелло» — гастроли бродячей итальянской труппы, текст А.И. Долинина, итальян<ская> муз<ыка> М. Долинова; 3) «Дон-Жуан в Египте» Н. Гумилева; 4) Grand Pas, балет. Кинематограф» (Обозрение театров. 1913. 24—25 марта; С. 5). Один из рецензентов, обозревая спектакли Троицкого театра миниатюр, замечал: «Новая программа довольно интересна. Занимательно смотрится пьеса Гумилева "Дон-Жуан в Египте", не лишенная сатирического оттенка» (С.Т. // День. 26 марта 1913. С. 5).

Рецензии на пьесу носили весьма снисходительный характер. В массовом журнале один из театралов писал: "Дон-Жуан в Египте" Н. Гумилева, с легкими стихами, не Бог весть какой перл <...> хотя и задуман недурно. Лепорелло ушел от Дон-Жуана, сделался профессором-египтологом и в одном из подземных храмов отыскал пропавшего здесь надолго Дон-Жуана. Пока профессор с будущим тестем осматривал статуи, Жуан убежал с невестой Лепорелло, и тот расплакался, — лучше бы ему оставаться у Дон-Жуана: всегда быть пьяным и сытым. Но так как все это изложено разговорами и стихами, а стихи к тому же читать не так легко, то пьеса смотрится без особого удовольствия» (Р.Ю. // Театр и искусство. 1913. № 13. С. 294). В.Чудовский считал игру актеров в Троицком театре весьма посредственной. Он писал: «"Дон-Жуан в Египте" по самому предмету своему, по имени героя не может выдержать посредственной игры. Его, увы, не спасли ни звучность стиха, ни богатство рифмы; все тонкости пропали. Жаль, ибо в этой вещице есть признаки — в разработке, если не в замысле, — настоящей театральной миниатюры. Вообще же вопрос об этой отрасли театра остается открытым <...> "Миниатюра" пока патентованное средство для притупления <...> у публики художественного вкуса» (Чудовский В. / / Аполлон. 1913. № 4. С. 56—57). Другой театральный критик, восхищенно

отзываясь о стихотворном материале пьесы, делал в заключении иронический вывод: «...египетские мумии никому, даже ученому, не заменят живой женщины. Публика вполне согласна со взглядом автора и выразила это аплодисментами» (Обозрение театров. 1913. 28 марта. С. 13). Между тем, как отмечает Д. Золотницкий, «в исторической перспективе "маленькая комедия" Гумилева была несомненно значительнее, чем, например, показанная весной 1913 г. московским театром К.Н. Незлобина полуфельетонная пьеса А.В. Амфитеатрова "Дон-Жуан в Неаполе"» (ДП. С.375). (Любопытно, что в то же время появилась и оригинальная пьеса Леси Украинки «Каменный властелин» (1912 г., поставлена в театре М. Садовского в 1914 г.), которая, по мнению Л.Г. Вязмитинова, «открывала дорогу парадоксальным Дон Жуанам XX века» (см.: Энциклопедия литературных героев. М., 1998. С. 136)).

Впоследствии пьеса редко упоминалась критиками. В советское время лишь Ахматова, для которой «Дон-Жуан в Египте», по-видимому, сохранял личную символическую значимость, включила в свое исследование «Каменного гостя» скрытую «теневую» аллюзию на произведение Гумилева, написав, что, помимо Пушкина, «насколько знаю, никому не приходило в голову сделать своего Дон Жуана поэтом». Не исключено, что и другие ее замечания по поводу «пушкинского героя» также имели отношение к погибшему мужу, чье «скрытое присутствие» прослеживается и в «донжуанской линии» «Поэмы без героя» (подробнее см.: Wells D. Akhmatova and Pushkin. The Pushkin Contexts of Akhmatova's Poetry. Birmingham, 1994. P.51; Basker M. Symbolist Devils and Acmeist Transformation: Gumilev, Demonism and the Absent Hero in Akhmatova's Poem Without a Hero // Russian Literature and its Demons. Ed. Davidson P. New York, Oxford, 2000. Pp. 427—429.)

Впервые написавший об этой пьесе на Западе В.М. Сечкарев отмечал, что «юмор, сопровождающий Покэра и Лепорелло, отлично оттеняет лиризм Дон-Жуана и мисс Покэр», и особенно выделял лирические речи Дон-Жуана, которые «дышат настоящей, хотя и минутной страстью» и в которых «Гумилеву удается избежать всех шаблонов». В итоге, заключил исследователь, «первую драматическую попытку Гумилева, соединявшую грациозную комедию и лирику, нельзя не признать удачной. Образ Дон-Жуана, сильного, смелого и страстного любовника, был безусловно близок Гумилеву» (СС III. С.VIII). Американский исследователь Э.Д. Сампсон в своей монографии о Гумилеве лишь мимоходом упоминает «Дон-Жуана в Египте», как «забавную фантастику, с несколькими серьезными моментами» (Sampson E.D. Nikolai Gumilev. Boston, 1979. P.164), а С. Драйвер считал, что пьеса была написана скорее всего для развлечения и что ее персонажи скорее символичны, чем драматичны в обычном смысле этого слова. Однако Драйвер в то же время усматривает в герое пьесы «идеализированную фигуру», наделенную автобиографическими чертами автора: «Это — путешественник в дальние страны, благородный, бесстрашный, вдохновенный. Это — искатель идеала, Дон-Жуан более современной традиции. Но здесь есть и некоторое противоречие: искатель идеала несовместим с демагогическим соблазнением» (Driver S. Nikolaj Gumilev's Early Dramatic Works // Slavic and East European Journal. XII, 3. 1969. Pp. 326, 330, 341). С этим взглядом полемизировал уже

упомянутый Р. Карпиак в самом подробном до сих пор анализе «Дон-Жуана в Египте». По его мнению, хотя современное, но экзотическое место действия и необычная смесь традиционных и нетрадиционных персонажей придают модернистский налет гумилевской трактовке, более пристальное рассмотрение выявляет целый ряд совпадений с классическим понятием о Дон Жуане. Этот Дон-Жуан Гумилева, стоящий одной ногой в Испании Ренессанса, другой — в XX в., воистину хочет «обмануть медлительное время». Как и его классические предшественники, он сразу увлекается первой встречной женщиной, не испытывает мук совести и с легкостью забывает свою Донну Анну и прошлые приключения. Он — не более «искатель идеала», чем беспечный герой «Каменного гостя» Пушкина — завершающей точки классических трактовок легенды. На самом деле Гумилев является прямым последователем Пушкина, и его пьеса «свободна от тематических трансформаций и метаморфоз персонажей, характерных для романтических и реалистических интерпретаций легенды» (Karpiak R. The Sequels to Pushkin's Kammenyi Gost: Pp.82—83.) Дальнейшие наблюдения приводят Карпиака к следующему выводу: «"Дон-Жуан в Египте" — новое утверждение бессмертия и универсальности этого героя. Он — из линии "Дон Жуана победоносного", воплощенного в стихотворении Бодлера "Дон Жуан в аду", а его корни восходят к классической традиции несдающегося, нераскаивающегося авантюриста, следующего своей собственной прихоти, несмотря ни на какие последствия. Он унаследовал отчаянный дух и поэтическую душу пушкинского героя. Тяжелый опыт ада его не состарил и не разбил, а только «открыл ему глаза». Пьеса подтверждает, что сила мифа о Дон Жуане не ограничивается ни временем, ни пространством: весь мир — театр его любовных приключений, от руин древнего храма на Ниле до элегантной спальни роскошной виллы на Гвадалквивире» (Там же. С. 86).

Действующие лица. *Лепорелло.* — По мнению В.М. Сечкарева, встреча Дон-Жуана с его бывшим слугой «может быть, была подсказана Гумилеву связью между Дон-Жуаном и Фаустом. Лепорелло здесь очень похож на Вагнера в "Фаусте" Гете. В том, как его характеризует Дон-Жуан, есть явные параллели с немецким ученым, глухим к природе и слепым к жизни». Но далее исследователь находит те же отношения с Дон-Жуаном, что и у да-Понте, автора либретто оперы Моцарта: «Гордый испанец не подпускает к себе слугу; все попытки Лепорелло создать какую бы то ни было близость встречают резкий отпор: Дон-Жуан даже бьет его, когда Лепорелло хочет его обнять. Но как раз поэтому Лепорелло — лакей — слепо предан Дон-Жуану» (СС III С. VIII.) Однако Р. Каприак утверждает, что интригующе нетрадиционное изображение Лепорелло известным ученым и деканом университета могло иметь истоки и в самой донжуанской традиции, где прочно установились — например, в Сганареле Мольера — стремления слуги Дон-Жуана к завоеванию себе уважения, достоинства, социального положения (Karpiak R. The Seguels to Pushkin's Kammenyi Gost': Pp. 84—85). С. Драйвер находит в высмеивании Лепорелло-ученого сатирическое изображение Гумилевым одной из сторон его собственного характера (учитель и мэтр), а также неожиданно горький сатирический выпад против

якобы снисходительно относящихся к его знаниям старших символистов (см.: Driver S. Nikolaj Gumilev's Early Dramatic Works // Slavic and Fast European Journal. XII, 3. 1969. Pp. 341—342). *Мисс Покэр.* — По наблюдениям Р. Карпиака, этот единственный женский персонаж пьесы не похож «ни на легковерную Аминту Тирсо, ни на оппортунистическую Шарлотту Мольера, ни поверхностную Зерлину Моцарта. Она кажется образованной. культурной и безусловно богатой. И все же ее восклицание "Я не хочу!... Нет, я хочу!" в момент, когда она сдается Дон-Жуану, звучит, как весьма нарочитая реминисценция мгновенного колебания Зерлины между долгом и желанием: "Vorrei e non vorrei" (ведь героиня пьесы бывала на Моцарте в Чикаго). Таким образом <...> американская наследница оказывается ближе к опрометчивым деревенским возлюбленным, чем к воздержанной благородности традиционной Донны Анны или трогательному возмущению Эльвиры» (Karpiak R. The Sequels to Pushkin's Kammenyi Gost'. P.84).

Ст. 2 — Червонец — русская золотая монета (достоинством в разное время 3, 5 или 10 руб.).

Ст. 5—12. — «Первый монолог Дон-Жуана, — констатирует Р. Карпиак, — содержит прямую отсылку на события, последовавшие за приглашением Командора в пьесе Пушкина. <...> По этим строкам ясно, что у Гумилева, так же как и у Пушкина, Дон-Жуан находится вместе с Донной Анной в момент появления статуи. Именно Пушкин придумал заменить традиционное приглашение на ужин призывом героя к Дон Альвару "стать на стороже в дверях" у Донны Анны. Даже такая деталь, как упоминание о том, "как я смеялся с Донной Анной", вызывает в памяти тот фривольный эпизод, который вставляется Пушкиным между признанием Дон Жуана в любви к Донне Анне и приходом Каменного гостя» (Karpiak R. The Sequels to Pushkin's Kammenyi Gost': P. 82).

Ст. 30—34. — Р. Карпиак приводит эти строки в пользу своего довода о том, что гумилевский «севильский соблазнитель» — наследник классической традиции Моцарта и Пушкина. У него обостренные чувства, и он всюду ищет женский след: «Он либо в аду, либо в поисках чувственных наслаждений: для классического Дон Жуана нет среднего пути» (Karpiak R. The Sequels to Pushkin's Kammenyi Gost': P. 83).

Ст. 62. — Имеется в виду университет в городе Саламанка в Испании.

Ст. 103. — Ср. в контексте автобиографического «кода» пьесы ст-ние Ахматовой «Песня последней встречи»: «Показалось, что много ступеней, / А я знала — их только три» (ст-ние датировано 29 сентября 1911 г.).

Ст. 121—128. — Р. Карпиак цитирует в подтверждении того, что и гумилевский Дон-Жуан, подобный пушкинскому, — «импровизатор любовной песни» (Karpiak R. The Sequels to Pushkin's Kammenyi Gost': P. 82).

Ст. 137—154. — В.М. Сечкарев приводит этот фрагмент как доказательство стилистического мастерства поэта: «Пьеса написана четырехстопным ямбом с перекрестной рифмой каждых четырех строк. Живой разговор нисколько не нарушает ни метра, ни рифмы; наоборот, как и в "Горе от ума", некоторые особенно комические

эффекты основаны на переходах речи от одного лица к другому. Хороший пример этого — разговор Лепорелло с американцем о Сети Третьем. Рифмы вроде "а тот" — "бог Тот", "мопса" — "Хеопса", "четвертый Псамметих — он ваш жених" и т.п. усиливают комический эффект» (СС III. C.VIII).

Ст. 138. — Сети — имя фараонов Нового царства. Однако известно лишь о существовании Сети I и Сети II, так что здесь можно видеть намек на псевдоученость Лепорелло.

Ст. 147. — Тот — в древнеегипетской мифологии бог луны и времени, покровитель наук, приводил умерших на суд, после чего отводил их к Озирису. Изображался в виде человека с головой ибиса и табличкой в руке, чаще с павианом на голове или просто в виде павиана с лунным диском.

Ст. 148.— Хеопс — греческое имя фараона Хуфу (полное имя — Хнемхуфу), одного из царей IV династии Древнего царства, которая существовала примерно с 2600 до 2500 гг. до н.э.

Ст. 152—153. — Псамметихи — цари XXVI династии Нового царства (665—525 гг. до н.э.), которую историки называют «саисским ренессансом». Как и в случае с «Сети Третьим», «известнейший во всей Европе египтолог» Лепорелло демонстрирует на деле полное незнание истории Египта: известно лишь о существовании Псамметиха I, Псамметиха II, Псамметиха III.

Ст. 154. — Сети I — один из фараонов XIX династии Нового царства (примерно 1314—1200 гг. до н.э.). Традиция наградила его титулом «Великий», и царствовал он 66 лет.

Ст. 192. — Адъюнкт — в дореволюционной России и некоторых зарубежных странах — лицо, занимающее младшую ученую должность в научном учреждении.

Ст. 260. — «Лепорелло и будет служить Дон Жуану, — пишет Р. Карпиак, — ибо его место возле него прочно установлено мифом. Вне этого мифа жизнь Лепорелло не имеет смысла и не может продолжаться» (Karpiak R. P.85).

2. При жизни не публиковалась. **Печ. по автографу.**

СП (Тб) -- СП (Тб)2 -- Соч. I.

Автограф — Архив Лукницкого.

Дат.: 11 июля 1912 г. — по дате именин О.А. Кузьминой-Караваевой (Соч. III. С. 375).

Драматическая сценка «Обед в Бежецке» — стихотворная «хроника» именин О.А. Кузьминой-Караваевой — завершает Альбом О.А. Кузьминой-Караваевой (см. о нем: Наст. изд. Т. 2 С. 204—206). Это — единственное дошедшее до нас

документальное свидетельство «слепневских» драматических импровизаций Гумилева (см. вступительную статью к комментариям: наст. том. С. 399).

Перед ст. 1. — Дмитрий Владимирович Кузьмин-Караваев (1886—1959), юрист, общественный деятель, первый муж Е.Ю. Кузьминой-Караваевой (урожд. Пиленко; 1891—1945), прославленной «матери Марии», героини французского Сопротивления. Вместе с женой, незаурядным поэтом, принимал участие в деятельности первого гумилевского «Цеха Поэтов» (1911—1913), где занимал «должность» «стряпчего» (по другим данным — «третьего синдика»). После революции перешел в католичество и стал священником.

Перед ст. 6. — Кнатц Борис Германович — присяжный поверенный, член Совета акционерного общества Крымской климатической станции и морских купаний. В начале 1910-х годов жил на ул. Захарьевской, дом 5, в 1916 гооду поселился на ул. Шпалерной, 8. Жена — Екатерина Эммануиловна — преподаватель истории женской гимназии Таганцевой. По доверенности жены Б.Г. Кнатц владел 275 десятинами земли в Бежецком уезде Тверской губернии, что давало ему право участвовать в выборах в Государственную Думу летом 1912 года, а также в выборах гласных Бежецкого уездного земского собрания на 1912 — 1915 гг. (См.: Приложение к газете «Тверские ведомости» № 60 от 1 августа 1912 года «Список лиц, имеющих право участвовать в съезде уездных землевладельцев»; Календарь для учителей на 1914—1915 уч.год. часть II. Спб., 1914, стр. 33; Весь Петроград, 1916, стр. 315; Юридический справочник, 1910, стр. 165). Б.Г Кнатц был дружен с семьей Кузьминых-Караваевых. Один из эпизодов их дружеских отношений нашел отражние в драматическом прозведнии Н.С. Гумилева «Обед в Бежецке».

Ст. 23. — Оля — О.А. Кузьмина-Караваева (в замужестве — Оболенская, 1890—1986), двоюродная сестра Д.В. Кузьмина-Караваева, троюродная — Гумилева (он называл ее и М.А. Кузьмину-Караваеву — кузинами).

Ст. 31. — Слепнево — родовое имение Львовых, находившееся около одноименной деревни Бежецкого уезда, принадлежащее в эпоху Гумилева его матери и теткам.

Ст. 34—36. — Борисково — имение Кузьминых-Караваевых, расположенное неподалеку от Слепнева. Земства отвечали в то время за состояние дорог в уездах — отсюда каламбурный характер тоста за «гласного» Кнатца.

3. Альманах муз. Пг., 1916.

ПС 1923 -- СС II -- БП -- ДП -- СС II (Р-т) -- Соч II. — СП (Ир), др. ред. -- Круг чтения.

Автограф 1, др. ред. — РГАЛИ. Ф 2358 (Н.В. Петров). Оп.3. № 224. На первой странице неизвестной рукой проставлено: «5 экз.». В ст. 37 вместо «жутко» ранее было «страшно». Автограф 2, вар. — РНБ. Ф. 248 (А.А. Дернов). № 158. Л.1—3.

Дат.: до 13 декабря 1912 г. — по дате предполагаемого «открытого вечера» «Бродячей собаки» (Памятники культуры: Новые открытия. 1983. Л., 1985. С. 200—201).

Замысел пьесы связан с празднованием столетия победы России над Наполеоном I. Многие театры в то время ставили «Картины 1812 года» по роману Л.Н.Толстого. Интимный театр «Бродячая собака» задумал свою программу, которая называлась «Парижский игорный дом на улице Луны, захваченный казаками в 1814 году». Один из театральных критиков видел в этом стремлении творческой элиты Петербурга «вынести на свет из подвала удачно осуществленную идею, показать ее каждому желающему. И в этом направлении кружок работает теперь с большим рвением. С нынешнего года к его прежним художественным силам примкнуло несколько талантливых людей, между прочим, художник Судейкин, который теперь с большим увлечением готовит эскизы. Наброски и декорации к стильному вечеру "Русские в Париже в 1812 году"». (W.Z. О "Бродячей собаке" и прочих // Обозрение театров. 1 октября 1912. (№ 1866) С. 10). В этом же издании через месяц в разделе «Хроника» появилось следующее сообщение: «Общество Интимного театра ("Бродячая собака") устраивает в скором времени первый в тек.<ущем> сезоне "открытый вечер", на который будет свободный доступ для публики. Вечер будет организован в зале Евангелического общества на Конюшенной улице. Он будет носить название "Парижский игорный дом на улице Луны, захваченный казаками в 1814 году". В устройстве вечера принимают участие художник С. Ю. Судейкин (декоративное убранство и костюмы), Г.К. Лукомский (архитектурные сооружения). Для вечера специально написано ряд произведений С. Ауслендером, С. Городецким, Н. Гумилевым, М. Кузминым, Ф. Сологубом, В. Г.Каратыгиным, Н. Цыбульским, В. Шпис-Эшенбрух и др. В постановке принимают участие: Н.Н. Евреинов, М.М. Фокин, В.И. Пресняков, Б.Г. Романов и др. Стоимость входного билета — 10 руб.» (Обозрение театров. 1912. 12 ноября, № 1908. С. 12). Существует и программа «Бродячей собаки», посвященная этому «стильному» русско-французскому вечеру:

«Художественное общество Интимного театра

В четверг 13-го декабря 1912 г.

в залах по Малой Конюшенной улице в д. № 3 (Вечер)

Парижский игорный дом на улице Луны (1814 год)

Декорации и костюмы — С.Ю. Судейкин; украшение зал по эскизам — Г.К. Лукомского, постановки — Н.Н. Евреинова, М.М. Фокина, В.И. Преснякова, Б.Г. Романова, К.М. Микляева, Б.К. Пронина и Коли Петера. Музыка — В.Г. Каратыгина, М.А. Кузмина, А.В. Покровского, Н.К. Цыбульского и В.А. Шпис-Эшенбрух.

Представляют: актеры, художники, поэты и музыканты «Бродячей собаки».

В программе произведения С. Ауслендера, С. Городецкого, Н.С. Гумилева, М.Кузмина, Потемкина, Вл. Пяста, А.А. Радакова, Ф. Сологуба.

Желающих быть в костюмах по эскизам С.Ю. Судейкина просят обращаться в художественное бюро «Бродячей собаки» (Н. Кульбин, Б.К. Пронин, В. Белкин, Вл.А. Подгорный, кн. Б.А. Мещерский, О. Ивина, Коля Петер). Михайловская площадь, № 5, тлф. 541—35.

Там же принимается запись на билеты — цена 10 руб., а в день вечера контрамарки по 25 рублей.

Съезд к 10 час. вечера».

(Парнис А.Е., Тименчик Р.Д. Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры. 1983. Л., 1985. С. 200). Судя по материалам, приводимым авторами, задуманное действо должно было быть достаточно эклектичным: среди номеров здесь называются «пьеса, в которой действуют Наполеон, Жозефина и Сфинкс», сочиние М. Кузмина «Раздался трижды звонкий звук...», в котором упоминается Багратион, сохранившиеся в архиве Н.В. Петрова, шуточная анкета, которую следовало заполнить при входе, «пьеска А. Потемкина "Современники" о стариках, которые вспоминают "всякие небылицы" о Наполеоне» (Там же. С. 201). Однако пьеса Гумилева или, как позже ее назовет автор, «драматическая сцена» находилась в явном противоречии с этим шуточно-гротескным контекстом, воплощая романтический конфликт мечтателя и циника за карточным столом игорного дома в Париже. Гумилев, по-видимому, один из немногих участников, написал текст к задуманному в 1912 г. представлению в точном соответствии с названием представления. Впрочем, этот широко анонсированный вечер не состоялся. Лишь в 1916 г. одноактная пьеса Гумилева была опубликована под названием «Игра».

Мотив карточной игры является у Гумилева главным при стилизации эпохи начала XIX в. По мнению Ю.М. Лотмана, карты и карточная игра приобретают в конце XVIII — начале XIX в. черты универсальной модели, «центра своеобразного мифообразования эпохи»: «Такие понятия, как "счастье", "удача", и действие, дарующее их, "милость", мыслились не как реализация непреложных законов, а как эксцесс — непредсказуемое нарушение правил» (Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века) СПб., 1994. С. 137,142). В статье, в которой интерес к прошлому сам по себе считается типичным элементом неоромантизма, определяющего постсимволистскую драматургию Гумилева, Кузмина и Цветаевой, С.Карлинский, говоря об «Игре», утверждает, что «эта короткая пьеса с переплетением темы любви и смерти возвращает нас к "Выстрелу" и "Пиковой даме" Пушкина» (Karlinsky S.Kuzmin, Gumilev and Tsvetayeva as Neo-Romantik Playwrights // Russian Theatre in the Age of Modernism. Ed. Russel R. and Barratt A. Basingstoke, 1991. P. 119). Интересно, что поэт, по свидетельству И.В. Одоевцевой, считал себя «очень азартным» и иногда играл ночи напролет, утверждая, что ему «в картах, на войне и в любви всегда везет» (Одоевцева И.В. На берегах Невы. М., 1988. С. 272). Сам же Гумилев писал в эссе 1907 г. о мире карт, радующем своей «насмешливой улыбкой небытия», хотя саму игру называл «часто пошлой, часто страшной» («Карты» // Соч II. С. 251). По-видимому, тема карточной игры носила в некотором смысле и автобиографический характер.

Критика — как современная поэту, так и новейшая — большей частью «Игру» не жаловала. Так, Ю.Н. Верховский считал эту одноактную пьесу нехарактерной для творчества поэта (см.: Верховский. С. 111), В.Н. Сечкарев не понимал, «зачем Гумилев напечатал эту неубедительную вещь» (СС III. С. XIV), а А.И. Павловский назвал «Игру» «маленькой изящной безделкой» (БС. С. 48). Но в то же время, например, Д.И. Золотницкий оценивает пьесу достаточно высоко, полагая, что «при оттенках очевидной стилизации, она имела самостоятельную художественную ценность. <...> Характеры и ситуации были схвачены Гумилевым как бы впрок, чтобы отозваться в других его пьесах. Но уже в "Игре" тревожно звучал вопрос о подлинном мужестве, о том, что истинно, что ценно и достойно уважения в человеке» (ДП. С. 19). Важное место отводит «Игре» в своей статье, посвященной гумилевской драматургии, и С. Драйвер. По его мнению, все пьесы поэта строятся на ряде оппозиций (банальное — идеальное, старость — юность, человеческая мудрость — божественное вдохновение, сила человека — сила поэзии, стабильность — свобода, пошлое богатство — романтическая бедность), «которые наглядно показаны в "Игре", самой краткой и во многих отношениях самой незначительной из пьес Гумилева, но предвосхищающей действия и персонажей куда более серьезные» (Driver S. Gumilev's Early Dramatic Works // Slavic and East European Journal. 1969. XIII. P. 339).

В примечаниях к этой пьесе Д.И. Золотницкий отметил ее перекличку с комедией П. Мериме «Недовольные», «относящейся к 1830 г., году окончательного падения монархии Бурбонов» (ДП. С. 377), что, впрочем, весьма спорно. Это произведение Мериме, опубликованное в «Ревю де Пари» в марте 1830 г. под названием «Недовольные. 1810», было посвящено времени наполеоновских войн. Действие пьесы французского драматурга разворачивается в столовой графов де Турнель, вокруг карточного стола, а одна их фраз графини могла бы служить эпиграфом к пьесе: «Жизнь — зеленое поле, и забавляется лишь тот, кто ведет крупную игру» (Мериме П. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1963. С. 319). Однако этим сходство произведений и исчерпывается. У Мериме получилась остроумная блестящая политическая комедия, у Гумилева — романтическая драма, пьеса Мериме — развернутое произведение с экспозицией, кульминацией и комическим финалом, у Гумилева — лишь сцена кульминации. Конфликт комедии Мериме связан с меркантильными замыслами графа де Турнель, с поиском престижной должности камергера. Конфликт у Гумилева имеет более общий смысл, обусловленный противостоянием «веры в мечту» и «цинизма», который разрешается трагически. В пьесе Гумилева скорее заметна перекличка с Пушкиным и Лермонтовым. Так, слова Графа, обращенные к Роялисту («Вы, друг проклятого Вольтера, / Смеяться рады надо всем»), соотносятся с самохарактеристикой Казарина из лермонтовского «Маскарада»:

Что ни толкуй Волтер или Декарт —
Мир для меня — колода карт,
Жизнь — банк; рок мечет, я играю,
И правила игры я к людям применяю.

А заключительный монолог Роялиста, в котором тот предсказывает Графу «простую судьбу», сопоставим с версией одного из вариантов судьбы Ленского из «Евгения Онегина»:

А может быть и то: поэта
Обыкновенный ждал удел.
Прошли бы юношества лета:
В нем пыл души бы охладел.

Во многом он бы изменился,
Расстался с музами, женился,
В деревне, счастлив и рогат,
Носил бы стеганый халат
Гл. 6, XXXYIII—XXXIX)

Ст. 3. — По-видимому, имеется в виду картина Ш.-А. Куапеля (1694—1752) «Неистовство Ахилла».

Ст. 7. — Вольтер Франсуа Мари Аруэ (1694—1778), один из вождей французского Просвещения, в конце жизни склонился к убеждению, что лучшей формой государства является республика, поэтому высмеивал привилегии знати.

Ст. 11—12. — Изображение лилии было включено в герб королевской династии Бурбонов; в христианстве этот цветок являлся символом Богоматери.

Ст. 24. — Картель — вызов на дуэль (обычно осуществляемый секундантом в письменной форме).

Ст. 33. — Майорка — остров в Средиземном море; возможно полумифическое наследство Графа ассоциируется с «наполеоновским мотивом»: сосланный союзниками на остров Эльба император смог вновь захватить престол на знаменитые «сто дней».

Ст. 39. — Герои играют, по-видимому, в фараон или штосс. Граф (понтер) поставил на десятку, а Роялист (банкомет) мечет карты. Положение карты «направо» и «налево» считается от банкомета. Если бы десятка Графа легла налево от банкомета, то Граф бы выиграл. Достоинство карт, выпадающих Графу, последовательно снижается (тем самым — если игра была действительно нечиста — Роялист унижает Графа). Уместно также привести характеристику карт, данную в упомянутом эссе Гумилева. По мнению поэта, тузы — это «солнца карточного неба», дневные и ночные, короли — «рождены под их влиянием», но «потеряли способность светиться собственным светом», прибегают «к сношениям с картами низшего порядка» и «унижаются до эмоций». Дамы — «это вечная женственность, которая есть и в нездешних мирах», мир валетов — «мир попоек, драк и жестоких шалостей», они «любят издеваться». Что же касается цифровых карт, то это, по Гумилеву, «низший» мир, где «уже нет жизни, есть только смутное растительное прозябание» (см.: Соч II. С. 252—253).

4. Гиперборей. 1913. № 7.

СС II -- БП -- ЗС -- ДП -- СС II (Р-т) -- Соч II -- Круг чтения; Русская мысль (Париж) 20 марта 1956, № 875.

Автограф — архив Лозинского.

Дат.: сентябрь 1913 г. — по датировке Р. Щербакова (Соч II. С. 398).

Пьеса «Актеон» была впервые прочитана Гумилевым в «Обществе ревнителей художественного слова» в редакции журнала «Аполлон» 8 декабря 1913 г. и, как сообщает «Хроника» журнала, вызвала «особо продолжительные» прения (см.: Аполлон. 1914. № 1—2).

Отзывы на публикацию пьесы были в основном положительные. В рецензии Г. Иванова отмечалась «очаровательная лапидарность стиля, стремительное развитие действия». «Ритмические достоинства "Актеона", — писал далее рецензент, — заслуживают особенного внимания. Чистыми, как плески горного ключа, гекзаметрами говорит Диана, в звучных и отрывистых стихах превосходно передана вечерняя песня охотника и ужас затравленного оленя» (Иванов Г.В. Отзывы о книгах // Литература. Искусство. Наука. Приложение к газете «День». 1913. 28 октября, № 292. С. 3). «Удачнейшей из драм в стихах» Гумилева называл «Актеона» А.Н. Толстой (Толстой А.Н. Гумилев // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 49). С.К. Маковский писал, что «поэму-трагедию, написанную под влиянием Анненского», он считает «большей удачей Гумилева, чем позднейшие его лирические трагедии "Гондла" и "Отравленная туника"» (Маковский С.К. Николай Гумилев по личным воспоминаниям // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 95). О влиянии Анненского достаточно подробно говорил и Ю.Н. Верховский, также оценивший "Актеона" весьма высоко: «Характерна литературная модернизация мифа, идущая от Анненского. Но нет, в сущности, никакой его обработки. В сюжете есть некоторая аналогия "Фамире-Кифареду": тут посягательство Актеона, возомнившего себя равно божественным с Дианою, там возгордившийся Фамира бросает вызов Евтерпе. Но в "Фамире" развернута глубокая трагедия, в "Актеоне" на нее нет и эскизного намека. Это — "красивая" диалогическая сказка. Введение элегических дистихов, которые скандирует Диана, — прямое несоответствие обоим переплетающимся в пьесе стилям» (Верховский. С. 111). Особое мнение по поводу влияния пьесы И.Ф. Анненского на Гумилева имела Анна Ахматова, считавшая «Актеона» «совершенно обособленным произведением» (см.: Лукницкий П.Н. ACUMIANA: Встречи с Анной Ахматовой. Т. 1. 1924—1925. Paris, 1991. С. 153). «Говорила об "Актеоне", о том, что нашла в нем большое влияние Готье и что влияние на эту вещь "Фамиры-кифареда" по сравнению с влиянием Готье незначительно» (Там же. С. 309). Лукницкий, впрочем, уточняет, что Ахматова нашла в «вакхической драме» Анненского «некоторые места, повлиявшие на Гумилева», но, по ее мнению, «это нельзя назвать влиянием. Просто Николай Степанович был в кругу идей Анненского» (Там же. С. 313). Вообще, как легко заметить, Ахматова была склонна отрицать сколь-

нибудь веское влияние Анненского на творчество Гумилева-драматурга (см.: комментарии к «Гондле». в наст. томе).

Главным мифологическим источником «Актеона» является третья книга «Метаморфоз» Овидия, где изложен сюжет о своенравном внуке Кадма. Некоторые подробности гумилевской пьесы, начиная со вступительной ремарки, почти дословно почерпнуты из повествования Овидия. Это относится, например, к эпизоду явления Дианы и ее нимф и описанию их купания. Такие детали, как появление Актеона с его спутниками после удачной охоты, или песня, в которой Эхион вспоминает о своем происхождении из драконьего зуба, тоже имеют отголоски рассказа Овидия. Помимо того, наличие латинского источника служит объяснением смешения греческих и римских имен (Диана вместо Артемиды и Марс вместо Ареса). И все же Гумилев явно не намеревался создать лишь инсценировку «Метаморфоз». Так, например, такой ключевой момент пьесы, как стремление Актеона к «обожествлению», стоит в очевидном противоречии с трактовкой Овидия. У Овидия Диана превращает Актеона в оленя, окропив его водой («Его лицо обдала и, кропя ему влагой возмездья / Кудри, добавила так, предрекая грядущее горе: / Ныне рассказывай, как ты меня без покрова увидел, / Ежели можешь о том рассказать...» — Овидий. Метамофозы. М., 1977. С. 86). У Гумилева она превращает его в животное словом: «Будь, чем ты должен быть!..» Овидий дает весьма подробное (вплоть до имен и родословных) описание собак, которые разрывают в клочья своего господина. В пьесе Гумилева появляются не собаки, а «странные существа с собачьими головами», которые «терзают» Актеона не «физически», а в переносном смысле — словами, иронизируя над его мечтами о «божественном происхождении». Эти демонические существа скорее напоминают древнеегипетского бога подземного царства Анубиса, вызванные к жизни — если исходить из контекста — не столько волею Дианы, сколько «поэтической магией» самого Актеона. Другие эпизоды пьесы вообще не имеют никакой параллели в классической мифологии. Это относится прежде всего к столкновению между Кадмом и Актеоном (который у Гумилева является не внуком, а сыном Кадма). Авторским произволом является и анахроническое соединение сюжета об Актеоне с историей Кадма — строителя Фив.

Перечисленные очевидные отступления от мифа в пьесе Гумилева исследователи объясняли по-разному. Ю.Терапиано видел в них «ошибки и срывы» автора, которые были вызваны «простым незнанием мифологического материала» (Русская мысль (Париж). 20 марта 1956, № 875). Другие видели в этом «искажении мифа» проявление спора с символизмом о «пределах творческой свободы, с которой поэт может обрабатывать традиционные темы» (Чудовский В. Литературная жизнь. СПб., 1911. № 9. С. 143), который завязался еще в 1911 г. вокруг поэмы Гумилева «Блудный сын» (см. об этом: Наст. изд. Т. 2. С. 231—234). Пространное объяснение сущности этой «поэтической полемики» дал М. Баскер. По его утверждению, Гумилев отнюдь не совершал «ошибок и срывов», наоборот, он даже нарочно подчеркивал свою зависимость от мифа. Его отступления от мифологической традиции, как в общих очертаниях, так и в мелких подробностях, могут быть оценены как введение в

его пьесу «элемента умышленного диссонанса», направленного против теорий Вяч.И. Иванова, который считал, что созданные древними канонические мифы представляют собой образец и хранилище незыблемой «мифотворческой правды» и что любое их субъективное видоизменение приводит к тривиальному искажению, «мертвому слепку или призрачному отражению» истинной, объективной «правды о сущем». Свободное обращение с мифологической традицией приобрело в данном контексте особенную, вызывающую остроту, поскольку Иванов считал Актеона «жертвенным ликом оргиастического бога» — Диониса, миф о котором занимал центральное, сокровенное место в его символистском мировоззрении (см.: Баскер М. Ранний Гумилев: Путь к акмеизму. СПб., 2000. С. 120—122, 128—129). М. Баскер развивает свою мысль о полемическом опровержении в «Актеоне» теорий Вяч. Иванова, указывая на ранее проигнорированный исследователями возможный источник влияния — неосуществленный замысел поэмы об Актеоне у Пушкина. Пушкин оставил два наброска поэмы по-русски и по-французски (они были опубликованы в 1912 г., непосредственно во время создания пьесы) и стихотворный отрывок из семи строк:

В лесах Гаргафии счастливой
За ланью быстрой и пугливой
Стремился долго Актеон.
Уже на тихий небосклон
Восходит бледная Диана,
И в сумраке пускает он
Последнюю стрелу колчана.

По мнению М. Баскера, помимо некоторых общих сходств, легко объяснимых общностью источника как для Пушкина, так и для Гумилева («Метаморфозы» Овидия), существует и более специфическое совпадение гумилевского сюжета с «непристойно-веселой тональностью» пушкинских прозаических заметок, а также с «поразительно-необычным, пренебрежительным взглядом» Пушкина на своего героя, представленного им «фатом». Поэтому представляется вполне возможным, что своеобразное пушкинское изображение Актеона, столь разительно отличавшееся от тяжеловесной серьезности «условно-археологического» ивановского отождествления его со «страждущим Богом», могло послужить для Гумилева толчком к созданию антисимволистской, антидионисийской пьесы (см.: Баскер М. Ранний Гумилев. С. 125—158).

Образы героев пьесы, конфликт и авторская позиция Гумилева оцениваются исследователями с прямо противоположных позиций. По мнению Д.И. Золотницкого, «Гумилев доверял Актеону свой поэтический взгляд на жизнь и находил в нем собрата», так что «Актеона можно рассматривать как лирического героя драм, как одно из перевоплощений авторского "я"». «В герое пробуждается порыв, одушевленность, сомнение — словом, самосознание человека. Он, поэт, сроднившийся с луком охотника и лирой, преступал порог общепринятого, когда спорил с царственным отцом — фанатиком еще не рухнувшей веры, отказываясь перетаскивать камни для

строящегося храма: <цит. Ст. 69—74.>. Тут не богоборчество еще, но и не просто каприз баловня-белоручки. Актеона тяготит порабощающий культ богов, раболепное поклонение кому бы то ни было». Остаточные интонации символизма в монологах Актеона служили поводом к авторской «светлой иронии». Ситуация же, описанная Гумилевым, содержала, по мнению исследователя, «зримые реалии акмеизма», ибо «ощутить в себе бога заставлял Актеона его поэтический дар», и в этом «намечался выход из детства человечества в юность», «проблеск зари, мятеж духа» (Золотницкий Д.И. Театр поэта // ДП. С. 20—21). Позиция Д.И. Золотницкого близка к концепции американского ученого Э.Д. Сампсона, который также считает, что конфликт Актеона с прагматиком Кадмом возвышает его над обычными людьми и что он трагически наказан за то, что хотел достичь уровня богов (см.: Sampson E.D. Nikolai Gumilev. Boston, 1979. P. 165).

С положительными оценками Актеона-героя полемизирует М. Баскер, который трактует пьесу, как «забытый манифест акмеизма», «идеологическим стрежнем» которого является «не конфликт Актеона с богами, а конфликт Актеона с Кадмом». При этом, считает английский исследователь, «судьба Актеона является неизбежным последствием его разногласий с Кадмом», а центральный конфликт «может быть истолкован как конфликт между принципами символизма и акмеизма, воплотившимися соответственно в персонажах Актеона и Кадма» (Баскер М. Ранний Гумилев. С. 116). В репликах Актеона М. Баскер выявляет ряд поспешных, неблагоразумных суждений (угрозы в адрес строителей Фив, отказ от участия в отцовской работе, неверие в то, что нужен этот город и храм), которые нарушают весомые акмеистические постулаты: «Актеон не обладает ни "акмеистическим" чувством равновесия, ни сознанием своего истинного места в иерархии "мира явлений" (Там же. С. 125). Кроме того, в его обращении к богине он не только «проявляет то "нецеломудрие" по отношению к непознаваемому, которое провозглашает Гумилев в своем манифесте, но и представляет собой «печально-поучительный пример духовного состояния современного символизма». Утверждение о его собственной божественности, которым открывается «теургическо-заклинательный» лирический монолог Актеона перед Дианой, выражает, по мнению исследователя, самую суть дионисийства Вяч.И. Иванова, состояние диоиисийского экстаза, «священного хмеля и оргийного самозабвения», которое «уже и есть человекообожествление» и достигается лишь при «условии выхода из границ эмпирического «я», исступления». Однако в данном случае, как показывает дальнейшее развертывание сюжета, символистский "эрос божественного» изображается «ие как путь к "объективной правде о сущем", а как только самовозвеличивающий обман» (см. там же. С. 122—129).

Актеону М. Баскер противопоставлял Кадма, считая его истинным героем пьесы: «Весь созидательный процесс, которым занимается Кадм, представляет собой существениое воплощение той образности камня и архитектуры, которая является одним из центральных мотивов акмеистической программы. <...> "Горожанин" Кадм — последовательное воплощение "иового" акмеистического образа художника, и его деятельность показывает, что творческий Человек, наполненный искренним пиететом

к условиям и материалам бытия, сурово отказывающийся превзойти самого себя или же бунтовать во имя "другого" <...>, может стать, подобно своему творению, поистине "достойным Бога Живого"» (Там же. С. 129—134).

В работах М. Баскера и М. Йовановича (Йованович М. Николай Гумилев и масонское учение // Н. Гумилев и русский Парнас. Спб., 1992) особо выделяется «строительная» символика, которую оба исследователя связывают с масонскими мотивами. «Масоны, как известно, работали над приведением "дикого камня" (символа "греховного человека") в "совершенную кубическую форму" (символ "очищения от пороков"), а в конце ритуала инициации будущий "ученик" приступал к работе над "неотесанным камнем". С "диким камнем" имеет дело и Кадм; камень этот "опутан корнями", "грязный", "уродливый и грязный", его надо "ломать и "вырывать" из земли. Масонскую обстановку поддерживают также мифологические символы, принимающие участие в ритуале вольных каменщиков (единорога, кентавра); к тому же Кадм обращается к камню как к "брату", персонажи называют друг друга "товарищами"» (Н. Гумилев и русский Парнас. С. 37). Однако, по мнению Йовановича, концовка пьесы показывает, что «последовательное использование Гумилевым античного мифа снижает и отчасти отменяет масонскую сюжетную установку, поскольку в масонской символике "олень" знаменует "душу" и "Христа", тогда как превращенный в оленя Актеон, мечтающий о том, чтобы "проснуться богом", подобной трансформации не достоин» (Там же. С. 38). М. Баскер указывает на возможное значение и другой, «более общей эзотерической традиции» согласно которой Кадму, «таинственному основоположнику священного Града», приписывалось авторство «иероглифической книги» — первоисточника «всех тайн и всех знаний», воплощением которых считался и архитектурный план города Фив, «града премудрости Кадма, града посвящения». В свете этой «тайной» традиции, царский строитель Кадм представляет собой наивысший образец акмеистического творчества человека, а его творение — тот «микрокосм», который был «конечной целью художественных устремлений каждого «акмеиста-мифотворца»» (Баскер М. Ранний Гумилев. С. 137—138). Подводя итоги, английский исследователь приходит к выводу: «Короткая пьеса Гумилева <...> представляет собой сложную попытку "преодоления символизма" на его же тематической почве: оккультизма, отношения к "потустороннему" (человекообожествление), теорий В.И. Иванова о мифе, "мифотворчестве" и "дионисийстве". При этом Гумилев стремился не только развенчать позиции символизма, но и, перерабатывая, превзойти их созданием своего собственного, духовно более "зрелого" мифа акмеизма. Его пьеса является развернутым воплощением и в значительной степени подробным разъяснением изложенной в манифесте "Наследие символизма и акмеизм" акмеистической программы. Возможно даже, что она более полно освещает природу гумилевского акмеизма, чем какое-либо другое его литературное произведение. Она служит веским доказательством реальной содержательности его программы...» (Там же. С. 141).

В работах, посвященных формально-поэтическим аспектам гумилевского творчества, «Актеон» выступает как одна из наиболее экспериментальных вещей Гумилева, с применением тактовиков и акцентного стиха наряду с дольниками, гекзаметром и

каноническими метрами. Контраст неканонических метров и прерывистых ритмов речей Кадма с более регулярным, плавным, сладкозвучным стихом и традиционно-поэтическим словарем, типичными для Актеона, соотносится исследователями с намерением акмеистов «разбивать оковы метра пропуском слогов, более <...> свободной перестановкой ударений» (см. Driver S. Nikolaj Gumilev's Early Dramatic Works // Slavic and East European Journal. XII, 3. 1969. P. 342; Баскер М. Ранний Гумилев. С. 116,145; Баевский B.C. «У каждого метрика есть своя душа»: (О метрике Н. Гумилева) // Н. Гумилев и русский Парнас. СПб., 1992. С. 62—74).

Пьеса Гумилева, по-видимому, готовилась к постановке при жизни поэта. В разделе «Театр и музыка» в газете «День» появилась следующая информация: «В репертуар театра "Пиковая дама" включены: "Арлекинада" Бобышева, "Сказка о семи красавицах, не похожих одна на другую" Евреинова и новая пьеса Н. Гумилева» (День. 1913. 13 окт. № 277. С.6). Однако пьеса не увидела света рампы. Кроме того, «Актеон» был заявлен для инсценировки в Секции исторических картин Наркомпроса (см.: Блок А.А. Записные книжки. 1901—1920. М., 1965. С. 509 (запись от 14 декабря 1920 г.)).

Действующие лица. *Кадм* — сын финикийского короля Агенора, основатель, по воле дельфийского оракула, города Фив; у Овидия — муж Гармонии, дочери Марса и Венеры. Древний акрополь Фив назывался в его честь — «Кадмеа». По предположению М. Баскера, в пьесе также обыгрываются звуковые (парономастические) ассоциации его имени с Адамом-Кадмоном — «божественным человеком» Каббалы, пропорции тела которого как будто бы определили собой размеры Соломонова храма и соборов средневековых мастеров, и с акмеистическим понятием «Адама-адамизма» (см.: Баскер М. Ранний Гумилев. С. 138). *Актеон* — в большинстве мифов внук Кадма и Гармонии, сын Автонои и внука Аполлона Аристея. *Агава* — в мифологической традиции, дочь Кадма и Гармонии; в «Вакханках» Еврипида — первая среди менад, женщин-служителей бога Диониса, культ которого был тесно связан именно с Фивами. *Гаргафия* — долина в Беотии (на греческом материке, севернее Афин), центром которой с VI в. до н.э. был город Фивы. Ремарка Гумилева детально воспроизводит описание долины у Овидия в «Метаморфозах»: «Был там дол, что сосной и острым порос кипарисом, / Звался Гаргафией он, — подпоясанной рощей Дианы; / В самой его глубине скрывалась лесная пещера... / Справа рокочет ручей, неглубокий, с прозрачной водою... (Метаморфозы... С.85).

Ст. 7. — Кентавр — в греческой мифологии существо с человеческой головой и ногами коня, отличавшееся диким и буйным нравом, пристрастием к вину, женщинам и дракам. Ст. 8. — Сатиры — низшие божества, спутники и служители бога Диониса. У римлян они изображались полулюдьми, полукозлами; вечно хмельные, с блаженной, сладострастной улыбкой, они олицетворяли грубую, животную силу природы.

Ст. 9. — О происхождении Эхиона и его братьев из посеянных в земле зубов огромного змия, убитого Кадмом, рассказывается в «Метаморфозах». Согласно Ови-

дию, сразу же после рождения они вступили друг с другом в ожесточенный бой, после которого оставшиеся в живых, Эхион и четверо его братьев, — первые поселенцы Фив — стали служить Кадму.

Ст. 14. — Дриады — лесные нимфы, обитающие на деревьях, вместе с которыми они погибают. Уловив отголосок этой строки в «Поэме без героя» Ахматовой («...Свидетель всего на свете, / На закате и на рассвете, / Смотрит в комнату старый клен, / И, предвидя нашу разлуку, / Мне иссохшую черную руку, / Как за помощью, тянет он») П.Е.Поберезкина объясняет: «У обоих поэтов образ ветвей — «черных рук» восходит к мифологическим представлениям, но литературным источником может быть тринадцатая песнь "Ада" Данте, где повествуется о превращенных в деревья душах самоубийц» (Поберезкина П.Е. Анна Ахматова и Николай Гумилев: К вопросу о гумилевских иллюзиях в творчестве Ахматовой // Ахматовские чтения. А. Ахматова, Н. Гумилев и русская поэзия начала XX века. Тверь, 1995. С. 71—72).

Ст. 26. — Зевс — отец богов и родоначальник царей. В древнейшие времена — бог грома, дождя и неба; отсюда, по всей вероятности, часто используемый Гомером эпитет — «громовержец».

Ст. 32—33. — Превращение убитых «братьев» Эхиона в камни является своеобразным добавлением Гумилева к изложенной выше легенде о их происхождении.

Ст. 39. — Пентей — сын Эхиона и Агавы, будущий правитель Фив. Согласно Еврипиду («Вакханки»), Агава впоследствии его убьет, растерзав как случайного, недозволенного свидетеля мужского пола в завершение исступленного женского празднования бога Диониса. Профанировав запретные таинства, он в «Вакханках» погибнет на том же месте, что и Актеон, заодно с которым он здесь упоминается.

Ст. 49. — В этом стихе, по мнению М. Баскера, за намеком на то, что женщины — служители Диониса — не допускались к посвящению в эзотерические таинства масонства, имплицируется противопоставление «женского» начала символизма «мужественно твердому и ясному взгляду на жизнь» акмеизма (см.: Баскер М. Ранний Гумилев. С. 136).

Ст. 52. — Лупанарий — публичный дом. В этом анахронизме М. Баскер усматривает «иронический намек на отношение Гумилева к «дионисовому богопочитанию» — как к балагану, пригодному скорее для дома терпимости, чем для храма» (Баскер М. Ранний Гумилев. С. 127).

Ст. 67. — «Судебный» мотив часто сопутствует излюбленному акмеистическому образу царя-архитектора: ср. начало программного ст-ния Мандельштама «Notre Dame».

Ст. 80. — Ср. у французского оккультиста Элифаса Леви: «Город Фивы представляет собой круг, а его цитадель — квадрат; подобно небесам Магии, в нем — семь ворот» (цит. по: Баскер М. Ранний Гумилев. С. 137).

Ст. 102. — Аполлону — богу солнца и света, покровителю поэзии, музыки и других искусств — посвящался дельфийский оракул (см.: комментарий к разделу Действующие лица).

Ст. 106. — Геба — богиня юности и красоты, дочь Зевса и Геры, служившая виночерпием у богов. Пан — козлоногий бог из свиты Диониса, покровитель пастбищ, лесов и всей природы, обычно изображался с самодельной тростниковой свирелью.

Ст. 107. — Паллада — т.е. Афина, богиня мудрости, богиня-воительница, покровительница наук и ремесел; ее второе название — от предания о том, как ее изваяние (палладий) упало с неба.

Ст. 110—111. — Вероятно, имеется в виду родник Иппокрена, по преданию — источник поэтического вдохновения.

Ст. 116—117. — Очевидная неправота Актеона: согласно греческой мифологии, Фивы основаны по повелению оракула Аполлона, а сам Кадм был защищен на первых этапах строительства города Палладой, а затем — первый смертный, чей брачный пир (в Фивах же) посещали олимпийцы. И город, и его строитель были предметом особенной благосклонности богов.

Ремарка между ст. 164—165. — Диана (*греч.* Артемида) — девственная богиня охоты, владычица зверей, а также богиня луны. У Овидия в ее окружение входят нимфы Крокала, Гиала, Ранида («Метаморфозы». С. 85); у Гумилева — Крокале, Хиале и Ранис.

Ст. 177—178. — В «Метаморфозах» Овидия рассказывается о возлюбленной Юпитера (*греч.* Зевса) Ио, которую он превратил в белоснежную корову, чтобы защитить от ревности своей супруги Юноны (*греч.* Гера). Юнона сначала приказала стеречь ее, а когда, по повелению Юпитера, ее освободил Меркурий, то коварная Юнона послала за Ио овода (а не осу), чтобы тот ее жалил.

Ст. 180. — Марс — римское имя бога войны (*греч.* Арей или Арес); любовник Венеры.

Ст. 193—194. — Ср. по контрасту утверждение Гумилева в «Наследии символизма и акмеизме» о том, что «слава предков обязывает», и Мандельштама в его статье о Ф. Виллоне: «Я хорошо знаю, что я не сын ангела» (Мандельштам О.Э. Сочинения. М., 1990. Т. 2. С. 141).

Ст. 198. — Ср. первую строчку ст-ния Ахматовой «Земная слава как дым...» (1914). По мнению П.Е. Поберезкиной, «неслучайна трансформация цитаты — в поэтическом мире Ахматовой, где печаль является признаком душевного благородства, слова легкомысленного Актеона должны были претерпеть изменения» (Поберезкина П.Е. Анна Ахматова и Николай Гумилев. С. 72).

Ст. 199. — Акмеист Мандельштам заявляет по контрасту: «Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, которые сами можем построить», и превозносит искусство Ф. Виллона: «Не анемичный полет на восковых крылышках бессмертия, но архитектурно обоснованное восхождение...» (Мандельштам О.Э. Сочинения. М., 1990. Т. 2. С. 145,140).

5. Аполлон. 1917. № 6/7.

Гумилев Н.С. Дитя Аллаха. Берлин, 1922 («Книга для всех») -- СС II -- Изб (Кр) -- ЗС -- ДП -- СС II (Р-т) -- Соч II.

Дат.: февраль 1916 — по датировке Р. Щербакова (Соч II С. 400).

Творческим импульсом для создания Гумилевым «арабской сказки» «Дитя Аллаха» стало посещение в феврале 1916 г. генеральной репетиции спектакля новосозданного Театра марионеток Н.И. Бутковской «Сила любви и волшебства» (по французской пьесе XVII в. в переводе Г.В. Иванова). По воспоминаниям режиссера Театра марионеток П.П. Сазонова, спектакль, зрителями которого были крупнейшие петроградские художники Серебряного века, «произвел<...> довольно сильное впечатление». «Гумилев.., — добавляет мемуарист, — очень хвалил спектакль и предложил написать для нашего театра пьесу в стихах, что и сделал в дальнейшем» (Памятники культуры. Новые открытия. 1988. М., 1989. С. 120).

Театр марионеток создавался при участии редактора журнала «Аполлон» С.К. Маковского. «В 1915 году, — вспоминал он, — новое увлечение аполлоновцев, под влиянием Гордона Крэга, выписанного Художественным театром для постановки "Гамлета". Вместе с Сазоновым, режиссером и артистом Александринского театра, и его женой, Ю.Л. Сазоновой-Слонимской, я затеял кукольный театрик для тесного круга друзей. Большой двусветный зал в своем особняке на Английской набережной отдал нам на некоторое время друживший со мной Ф. Гауш, художник-пейзажист <...> Обращаться с куклами "на нитках" никто из нас не умел, привлечен был специалист-кукольник, крестьянин, в семье которого сохранилась традиция этого театрального фольклора.

Спектакль прошел с успехом. На премьере собрался художественный «весь Петербург». Подготовлялась постановка новой пьесы. Мы мечтали о гетевском "Фаусте", которым прославился кукольный театр в Дрездене, а пока что сочинить пьесу для второго спектакля я попросил Гумилева, давно грезившего о своем "театре". Он взялся за дело с большим воодушевлением и в несколько недель состряпал марионеточную драму "Дитя Аллаха". Для музыкального сопровождения я попросил начинающего композитора, москвича А. Лурье. Но дело из-за оборота, который приняла война, на этом и застряло. Все же "Дитя Аллаха" было напечатано в "Аполлоне»" (Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 94).

Следует добавить, что несколько уничижительное определение Маковского — «кукольный театрик для тесного круга друзей», — примененное к новому театральному начинанию 1916 г., представляется — если вспомнить контекст тогдашней российской театральной жизни — не совсем оправданным. Упоминаемый мемуаристом британский режиссер Гордон Крэг (1872—1966) с его идеей «авторского», режиссерского театра (символом которого и являлся кукольный театр, где режиссер уподоблялся «кукловоду», жестко диктующему свою волю актерам-«марионеткам» — см.: Brewer's theatre. London, 1994. P. 124) произвел настоящую революцию в умонастроениях российских театральных деятелей 10-х гг. В кругу «аполлоновцев» философии «театра марионеток» придавалось весьма серьезное значение. «Душа театра, воплощенная в нежной марионетке, — писала тогда же Ю.Л. Сазонова-Слонимская, — указывает верные пути сценического творчества, и каждое новое явление марио-

нетки, ведущей за собой преданных ей художников и артистов, дает новое воплощение бессмертной силе театра. Служить марионетке, в ее театре находить новые выражения вечной сущности театра, помогать воплощению в ее творчестве динамической силы, улавливать бесконечное богатство ее движений, красоту гармонически завершенного стиля и формы, постигать чарующую красоту марионетки, ее таинственно влекущую прелесть — неутолимая радость для тех, кто знает свободную силу театрального творчества. "Марионетки напоминают гегипетские гиероглифы, то есть нечто таинственное и чистое, — говорит Анатоль Франс, — и когда они играют драму Шекспира и Аристофана, мне кажется, что мысль поэта раскрывается в священных письменах на стенах храма" (Слонимская Ю.Л. Марионетка // Аполлон. 1916. № 3. С. 42). Если вспомнить к тому же, что актеры новосозданного театра мечтали о гетевском «Фаусте», то работа Гумилева над заказанной ему пьесой представляется делом гораздо более ответственным, чем то пытается представить Маковский (которому, как он сам признается, «Дитя Аллаха» «не слишком нравилась»).

Пьеса была подробно обсуждена на очередном заседании «Общества ревнителей художественного слова» 19 марта 1916 г. «Н.В. Недоброво подверг разбору построение действия, В.Н. Соловьев — постановочную сторону, Валериан Чудовский — лирические достоинства пьесы, Сергей Гедройц (В.И. Гедройц. — *Ред.*) — ее идейную сторону. Затем возник незаконченный за поздним временем спор по стилизационной эстетике, вызванный упреком автору со стороны В.К. Шилейко в том, что он не выявил в своей драме никакого достаточно определенного во времени и пространстве момента магометанской культуры, наоборот, смешал хронологические и этнографические данные» (Аполлон. 1916. № 4—5. С. 86).

Последнее замечание В.К. Шилейко связано с тем, что до сих пор остается непроясненным вопрос о конкретном источнике основного сюжетного мотива «арабской сказки». Во всех работах, посвященных этой пьесе, исследователи ограничиваются лишь указанием на его «архетипический» характер: «Тема неземной девушки-духа, решающей изведать земную любовь и покидающей свою неземную отчизну, неоднократио встречается в мировой литературе. Обыкиовенно этот эксперимент кончается грустно. Разочарованная в людях девушка возвращалась в свой мир» (Сечкарев В.М. Гумилев — драматург // СС III. С. XVI). Действительно, гипотетические предположения здесь могут охватывать широчайший круг источников — как фольклорных (от русской Снегурочки до японской «лунной принцессы»), так и литературных (от андерсеиовской Русалочки до «Лалла Рук» Т. Мура; в переводе фрагмента последней В.И. Жуковским — «Пери и Ангел» — можно угадать некоторые возможные переклички с текстом гумилевской пьесы). «К сожалению, мы не располагаем сколь-нибудь достоверными сведеньями о круге чтения Гумилева, — заключает автор самого подробного иа настоящий момент разбора "Дитя Аллаха", — и, учитывая, что, кроме гимназического курса, он не получил никакого систематического образования, можем строить предположения об источниках лишь с большей или меньшей степенью вероятности. Возможно, определенная информация была им почерпнута у В. Шилейко; что-то было вынесеио из африканских экспедиций, маршруты которых

пролегали и через исламские страны» (Слободнюк С.Л. Элементы восточной духовности // Слободнюк С.Л. Н.С. Гумилев: Проблемы мировоззрения и поэтики. Душанбе, 1992. С. 87). Гораздо яснее генезис мотивов «дервиша» и «поэта». Соотношение этих двух субъектов духовного бытия прямо восходит к известному эпизоду «Путешествия в Арзрум» А.С. Пушкина (на это указывается в упомянутой выше статье В.М. Сечкарева (СС III. С. XX) и в работе М. Баскера «О "Пьяном дервише" Николая Гумилева» (Вестник русского христианского движения. 1991. № 162—163. С. 222)). «Пробыв в городе часа с два, — пишет Пушкин о своем пребывании в покоренном Арзруме (глава четвертая), — я возвратился в лагерь: сераскир и четверо пашей, взятые в плен, находились уже тут. Один из пашей, сухощавый старичок, ужасный хлопотун, с живостью говорил с нашим генералом. Увидев меня во фраке, он спросил, кто я таков. Пущин дал мне титул поэта. Паша сложил руки на грудь и поклонился мне, сказав через переводчика: "Благословен час, когда встречаем поэта. Поэт брат дервишу. Он не имеет ни отечества, ни благ земных; и между тем, как мы, бедные, заботимся о славе, о власти, о сокровищах, он стоит наравне с властелинами земли, и ему поклоняются".

Восточное приветствие паши всем нам очень полюбилось». Далее Пушкин описывает в краткой сценке реального дервиша, которого ему довелось наблюдать на арзрумских улицах — «молодого человека, полунагого, в бараньей шапке, с дубиною в руке и с мехом (outre — бурдюком *(фр.)*. — *Ред.*) за плечами». «Он кричал во все горло. Мне сказали, что это был брат мой, дервиш, пришедший приветствовать победителей. Его насилу отогнали».

Персонификация «поэта» в образе «Гафиза» — также весьма характерна для петербургской культуры Серебряного века, в которой образ арабского художника-«тайновидца» ассоциировался с идеалом «артиста», творческой личности, сложившимся в «эпоху декадентства». В частности, в 1906 г. среди завсегдатаев «башни» Вяч.И. Иванова сложился кружок «Друзей Гафиза», идеологию которого его историк поясняет следующим образом: «Одно из недавних исследований о поэзии Гафиза (имеется в виду монография Broms Henry. Two Studies in the Relations of Hafiz and the West. Helsinki, 1968. — *Ред.)* открывается таким заявлением автора: "Я полагаю, что для дискуссии о структуре стихов Гафиза плодотворно принять идею об аналогиях между стилистическими нововведениями Гафиза и нововведениями "модернистского движения" в Европе, которому уже исполнилось сто лет". В чем можно усмотреть эту аналогию применительно к творчеству русских символистов? Мы полагаем, что она заключена в той амбивалентности поэтической структуры, которая удачно определена одним из французских авторов (Guy Arthur. Introduction // Les poemes erotiques ou ghaseles de Chems Ed Din Mohammed Hafiz. Paris,1927. T.I. P. IX-X. — *Ред.*), писавшим так: "Велико различие между самым чистым мистицизмом с его символами, основанными на трансцендентальном решении проблемы бытия, которые видят в нем (Гафизе) одни, и циническим эпикуреизмом, сильно окрашенным в пессимистические тона, которые воспринимают в его стихах буквально. Гафиз — поэт чувственной Любви, Женщины, Вина, Природы, безверия? или поэт божественной Любви, созерца-

тельных наслаждений, самоотречения, божественной веры?" Или, как формулирует это современная русская исследовательница (Пригарина Н.И. Хафиз и влияние суфизма на формирование языка персидской поэзии // Суфизм в контексте мусульманской культуры. М., 1989. С. 94 — *Ред.*), "совершенство поэтической мысли, смелость, свобода, ироничность и проникновенная искренность удивительным образом сочетаются с каким-то таинственным свечением каждого слова, его многомерностью, волнующим единством формы и сути. Неудивительно, что в глазах читателей Хафиза, и прежде всего суфиев, гениальное владение словом было не чем иным, как божественным даром, знаком прикосновенности поэта к миру тайн, а сам он — орудием мира тайн, его языком"» (Богомолов Н.А. Петербургские гафизиты // Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: статьи и материалы. М., 1995. С. 77—78). Что касется самого Гумилева, то под именем «Гафиза» (фиксирующем его ипостась «поэта») он выступает в переписке с Л.М. Рейснер и в ее «Автобиографическом романе» (см.: Шоломова С.Б. Судьбы связующая нить: (Л. Рейснер и Николай Гумилев) // Исследования и материалы. С. 470—489). Однако востребованность этого имени-знака в жизни и творчестве Гумилева и, в частности, в пьесе «Дитя Аллаха» имеет — если вспомнить приведенные выше указания на «амбивалентную» его содержательность в контексте эпохи — полемическое по отношению к символистскому «гафизитству» значение. «...Пьеса звучит мажорно, славит жизнь, любовь, прекрасное в человеке, — пишет Д.И. Золотницкий. — В этом качестве она противостояла не только эпигонам "бытового театра", но и вестникам... "победы смерти"... Снова акмеизм вступил в поэтическую полемику с символизмом» (ДП. С. 388). Более глубоко трактовала интерпретацию «мотива Гафиза» в гумилевском творчестве Е.П. Чудинова. Отметив, что «реальная биография Гафиза известна мало: пробелы в ней на протяжении столетий восполнялись мистическими легендами», что «один из секретов известности Гафиза кроется в том, что круг его читателей был крайне разнообразен: и мистик, и философ, и искатель развлечений открывали смысл образности каждый своим ключом» — и что «Гумилева приводит к выбору Гафиза своим героем» «концепция поэта», Е.П. Чудинова так рисует эту «концепцию»: «Тема *поэта-пророка* — одна из главных у Гафиза. Концепция поэта у Гумилева дает основание предположить, что <...> мы сталкиваемся <...> с ориентированностью Гумилева на саму личность Гафиза. Одна из основных тем всего творчества Гумилева — тема *поэтического бремени*. О том, насколько значима для поэта эта тема, говорит тот факт, что в трех драматических произведениях, принадлежащих его перу — "Отравленная туника", "Гондла", "Дитя Аллаха",— главным действующим лицом является поэт. "Поэзия и религия — две стороны одной и той же монеты. И та и другая требуют от человека духовной работы, но не во имя практической цели, как этика и эстетика, а во имя высшей, неизвестной им самим", — утверждает Гумилев в статье "Читатель". Гумилев уподобляет поэта жрецу или магу, подчинившему себе таинственную силу, которая дает ему неограниченную власть над реальностью. Это владение Словом. Слово в поэтическом мировоззрении Гумилева — могучая созидающая сила, первооснова акта творения, «это Бог» (стихотворение "Слово"). <...> Тема всевластия поэта разрабатывается Гумилевым разнообразно: от

трагического звучания "Гондлы" до изысканной шутливости, в ключе которой написана сказка "Дитя Аллаха". Легкая и изящная <...> сказка на первый взгляд несерьезна. Но тем не менее Гумилев, нередко обвиняемый мемуаристами в отсутствии чувства юмора в жизни, в поэзии не страшится шутить, заводя речь о самом для себя святом. Изъятая из контекста всего творчества поэта сказка молчит о том, насколько важной для себя темы касается Гумилев, создавая образ Гафиза» (Чудинова Е.П. К вопросу об ориентализме Николая Гумилева // Филологические науки. 1988. № 3. С. 10—11).

При первом чтении пьеса Гумилева произвела на слушателей неоднозначное впечатление. Если упреки Шилейко в «научной» несостоятельности были отбиты совместными усилиями М. Лозинского и В. Чудовского, защищавших «свободу творчества от точной науки» (Аполлон. 1916. № 4—5. С. 86), то основному «заказчику» — С.К. Маковскому — пьеса показалась не соответствующей природе драматургического повествования: «Она мало сценична, разговоров больше, чем действия, но некоторые пассажи забавно-остроумны и лирически ярки» (Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 94). С другой стороны, В.Н. Соловьев позже откликнулся на публикацию «Дитя Аллаха» в «Аполлоне» восторженной статьей: «По своей архитектонике и драматургическим приемам "Дитя Аллаха" напоминает средневековую мистерию, где ее автор бесстрастным голосом повествует о событиях, происходящих на земле и на небе, и где так явственно обозначено чередование трагического элемента с комическим, нашедшим свою формулу в сценической ремарке: следует интермедия.

В своей новой пьесе Н.Гумилев разрабатывает исключительную по своему интересу театральную тему апофеоза смерти. Сценический сюжет облечен автором в рамки фантастического Востока. <...> Несмотря на разнообразие средств сценической выразительности, очень проста основная тема. Пьеса написана звучными стихами, всегда подчеркивающими характер того или иного сценического положения» (Селевк [В.Н.Соловьев]. "Дитя Аллаха" // Страна. 1918 г. 5 апреля).

А. Левинсон сделал акцент на художественно-интеллектуальной ценности произведения: «Арабская сказка «Дитя Аллаха» возвеличивает в форме драматизированной притчи призвание поэта. Образ князя Гафиза окружен целым сонмом воспоминаний: фигурами "Тысяча и одной ночи", преломленными через философские сказки Вольтера, веяньями Западного ветра, как он воспет в "Диване" Гёте, арабесками и эмалевой расцветкой персидских миниатюр. На всех этих пахучих травах настоялся ароматный финал сказки Гумилева. Поэт дал остроте его выветриться, яри его потускнеть, словно от времени, прежде чем вручить его нам» (Левинсон А.Я. Николай Гумилев. Костер // Жизнь искусства. 24 ноября 1918; ср. с высказыванием А.Бема о том, что в пьесе Гумилева «странно переплетаются мотивы из "Тысячи одной ночи" с французскими "Сказками" Вольтера и "Диваном" Гете» (Бем А.Л. Николай Гумилев: К десятилетию его кончины 1921—25. VIII. 1931 // Българска Мисълъ. София, 1932. Кн. 2. С. 91)). Позднее Левинсон, высказывая сомнение относительно способности Гумилева к драматургическому творчеству вообще («Этому цельному человеку не

давалось искусство масок; он не мог расчленить и воплотить в множестве драматических фигур борение своей души, ясной и невинной»), делал исключение для «арабской сказки», считая ее «лучшим из осуществленного Гумилевым в драматическом роде» (Левинсон А.Я. Гумилев // Современные записки (Париж). 1922, № 9. 313).

Самую общую характеристику пьесе дал Ю.Н. Верховский, определив ее жанр как «драматизированную или диалогическую сказку» с колоритной и «по-восточному расцвеченной» фабулой и сопоставив ее с «Гондлой», с которой, по мнению исследователя, «Дитя Аллаха» роднит «мотив призвания или избранничества». (см.: Верховский. С.542). Более пространно о том же сопоставлении говорит уже в наше время Е.П. Чудинова: «...Власть над словом тяжела, тот, кто наделен ею, не способен безмятежно радоваться жизни: на плечах его тяжелая ноша. Это плата за силу. Поэт — всегда отщепенец, всегда изгой: печать поэтического дара выдает в нем чужака. Унижениями и ненавистью отвечают люди на поэтический дар ирландского королевича Гондлы. В легендах о жизни Гафиза рассказывается, что молодой поэт подвергался глумлениям и насмешкам до того, как произошло чудо, сделавшее его величие зримым для людей» (Чудинова Е.П. К вопросу об ориентализме... С. 11, 14). Однако, как отмечает далее исследователь, только в «арабской сказке» Гумилева «поэтическое призвание героя является основой развития действия»: «Поэтический дар Гондлы скорее декларируется автором. Гондла побеждает исландцев-волков не песней, а поступком. Такой поступок он мог бы совершить и не будучи поэтом. <...> Но если бы Гафиз не был поэтом, рухнул бы сюжет сказки «Дитя Аллаха»» (Чудинова Е.П. К вопросу об ориентализме... С. 11, 14). Именно концентрация внимания автора на «поэтическом даре» Гафиза и позволяет завершить пьесу «счастливым» исходом.

В зарубежном литературоведении, посвященном творчеству поэта, «арабская сказка» если и упоминалась, то мельком, преимущественно в общих очерках творчества Гумилева. Так, например, Э.Д. Сампсон отмечает наличие серьезных тем за внешним стилистическим блеском и кажущимся отсутствием торжественности и пафоса. Радостный исход третьего действия, по мнению исследователя, представляет собой гармоническое разрешение картин смерти, человеческой низменности, мук совести и поисков искупления в двух первых действиях, а «гармонически-уравновешенный персонаж Гафиз» противопоставляется «односторонним положительным персонажам» (каковым видится автору работы Бедуин) так же, как и отрицательным (см.: Sampson E.D. Nikolai Gumilev. Boston, 1979. Pp. 165—166). Н. Домбр-Потоцки констатирует, что «за юмором и иронией скрывается серьезная философия поэта» и «гибель каждого персонажа соответствует его жизни» (см.: Dombre-Potocki N. L'Exotique et le merveilleux dans la poesie de Goumilev. Paris-Nanterre, 1971. Pp. 46, 206), а Н.В. Сегел просто упоминал, говоря о гумилевской драматургии, о «прелестном произведении в трех картинах», насыщенном экзотическими мотивами, как одном из «лучших произведений» Гумилева (см.: Segel N.V. Twentieth-Century Russian Drama. From Gorky to the Present. New York, 1979. P. 109; см. также: Driver S. Nikolaj Gumilev's Early

Dramatic Works // Slavic and East European Journal. XII, 3. 1969. P. 330, где утверждается, что персонажи других, не-кукольных пьес Гумилева почти настолько же стилизованы, как и герои «арабской сказки»). Интересные данные — хотя и в «эскизном» виде — содержатся в работе С. Карлинского, который рассматривал гумилевскую пьесу как типичный для постсимволизма пример возрождения «ориентализма эпохи романтизма». Эклектический синтетизм пьесы, в которой сочетаются юмор с фантазией и изящной стилизацией, арабское и персидское с малайским (пантум) и западноевропейским (единорог, по утверждению Карлинского, является созданием европейских художников, пытавшихся изображать носорога с одних устных его описаний), восходит к романтической традиции изображения Ближнего Востока, установленной Байроном и Шатобрианом и продолженной в таких произведениях, как «Бахчисарайский фонтан» Пушкина, «Крымские сонеты» Мицкевича, «Лалла Рук» Т. Мура и балетное либретто «La Peri» (Пери) Т. Готье. Произвольный синтез различных культурных элементов в балете Готье, который стал предметом детального исследования в французской диссертации Э.Биннай, мог бы, по мнению Карлинского, многое объяснить по отношению к истокам гумилевской пьесы (см.: Karlinsky S. Kuzmin, Gumilev and Tsvetayeva as Neo-Romantic Playwrights // Russian Theatre in the Age of Modernism. Ed. Russell R. and Barratt A. Basingstoke, 1991. Pp. 114—115).

Настоящим исключением в зарубежных исследованиях представляется очерк В.М. Сечкарева, оценившего «Дитя Аллаха» исключительно высоко: «Нет сомнений, что Гумилеву удалось произведение, по легкости языка и по веселой мудрости содержания напоминающее «Руслана и Людмилу» или сказки того же Пушкина» (СС III. С. XX). Доказывая это, исследователь дает пространную характеристику стилистических достоинств пьесы: «Легкий, ясный язык — Гумилев <...> избрал четырехстопный ямб с перекрестной рифмой каждых четырех строк — достигает вершины эффектности в третьей картине, которая открывается песней Гафиза и его волшебных птиц, славящей мудреца. Песня эта написана в форме малайского пантума, или пантунна. Пантум состоит из ряда строф по четыре строки, вторая и четвертая строка одной строфы повторяются дословно в следующей строфе, как первая и третья (схема: 1234 — 2546 — 5768 и т.д.). Гумилев разбил четыре строки на две части по две строки и создал виртуозно компонированную перекличку между поэтом и его птицами. Как и подобает в классическом пантуме, первая и последняя строки стихотворения тождественны. Пантум употреблялся во французской литературе Виктором Гюго, Леконт де Лилем и Теодором де Банфилем — поэтами, хорошо известными Гумилеву.

В конце третьей картины вставлены две, тоже безукоризненные, газели (или "газэллы") — излюбленная стихотворная форма Гафиза. Две первые строки газели кончаются одинаковой рифмой или одинаковым словом, часто именем, все последующие четные строки повторяют эту рифму, в то время как нечетные остаются без рифмы. Размером Гумилев избрал здесь пятистопный ямб.

В первой картине соединение в языке восточной орнаментальности и архаизмов сообщает ему несколько приподнятую, торжественную окраску. Вторая картина очень

снижает тон: она... редкий пример гумилевского юмора, иногда замечательная commedia dell'arte, легко и весело варьирующая свои характеры. <...> Диалог между пантумом и газелями в третьей картине опять возвращatt нас к приподнятому языку первой.

Сравнения, метафоры, эпитеты носят яркий восточный колорит: "пугливые, как серны, очи", "руки белые, как козы Памирских снеговых высот", "лицо нежнее гиацинта", "царь пурпурный и золотой", "спасительный пожар" и т.п. Они встречаются на протяжении всей пьесы и концентрируются в последнем диалоге Гафиза и Пери. Часто встречаются двойные имена существительные, вроде "юноша-цветок", "дева-совершенство", "солнце-серафим" и двойные имена прилагательные, вроде "звездносиних недр", "фазаннокрылый знойный шар", "багряно-красные ризы"... Такие эпитеты, как сапфирный, алмазный, рубиновый, золотой, не менее красочны, чем выспренные обращения ("Сердце Веры", "Язык Чудес", "Пчела Шираза") и звучные экзотические имена (Эблис, Непал, Эльзебил) или такие названия необыкновенных, легендарных существ, как гриф, феникс, птица Рок; встречается даже славянский алконост, происшедший из знаменитой ошибки» (СС III. С. XVIII—XX; под «знаменитой ошибкой» имеется в виду неправильное прочтение греческой фразы «алкион (т.е. зимородок) есть птица», см.: Соч II. С. 403).

В первом отечественном сборнике драматургии Гумилева «арабской сказке» также дана весьма высокая оценка: «Здесь был полный апофеоз поэтодержавия. В перипетиях действия-притчи развертывалась цепь доказательств того, что свободное призвание поэта истинней, чем праздность юного красавца, или грубое ремесло вояки-бедуина, или наглость самоуверенного калифа. <...> Все они ничтожны перед поэтом-избранником Гафизом. <...> Образ Гафиза — в ряду главных героев Гумилева. Поэт-драматург не собирался психологизировать характер. Он шел на большее — доверял герою свои стихи. И в свой черед почерпнул немало от искусства и мудрости далекого собрата. <...> Гумилев как бы возвращал Гафизу его газели, сложенные теперь заново, с такой поэтической вольностью, что гармония стиха вступала в перекличку с певчими птицами. Отчетлив и другой план переклички — с русской классической, пушкинской традицией» (ДП. С. 26—27).

Две различные интерпретации пьесы Гумилева даны в уже упомянутых неоднократно работах Е.П. Чудиновой и С.Л. Слободнюка.

Е.П. Чудинова считает, что «Гумилев непроизвольно ставит в сказке Гафиза (Поэзию) над Дервишем (Религией). Вся сказка подчинена законам внутренней логики.

Дервиш и Гафиз — Религия и Поэзия — фигуры взаимно противопоставленные. <...> По сути, здесь противопоставлены два диаметрально противоположных пути духовного совершенствования: через углубление в самого себя и через слияние с миром. <...> Первые поэты были жрецами, первые стихи были гимнами и молитвами. Но сила слова, которая заключена в молитве, идет не от того, кто ее произносит, а от того, кто ее сложил. Роль жреца пассивна. Роль поэта активна, ибо он созидает и этим уподобляется Творцу. В миг творения в поэте пребывает Бог... Именно поэтому Дервиш — служитель Бога — говорит: "Целую след твой на прощанье". Он

склоняется не перед человеком, а перед одухотворяющей его высшей силой» (Чудинова Е.П. К вопросу об ориентализме... С. 13—14). Поэтому, по мнению Е.П. Чудиновой, и испытания, которым подвергается в пьесе Гафиз, качественно отличны от тех, которым подвергаются Юноша, Бедуин и Калиф (т.е. «обыкновенные люди»). Это — испытания нравственные: Гафиз испытывается на благородство, ибо, в отличие от прежних «претендентов» на руку Пери, он в принципе лишен низменных, эгоистических побуждений: «...Гафиз помогает ей обрести утешение. Только после этого поэт пленяется ее красотой. Но — плененный — он ничего не сулит, оказавший помощь — ничего не требует, всемогущий — готов покориться. Нравственное превосходство Гафиза над теми, кто не выдержал испытания, очевидно. Для Гумилева царственный дар поэтической силы губит тех, кто лишен благородства души» (Там же. С. 14).

С.Л. Слободнюк считает версию Е.П. Чудиновой слишком поверхностной, ибо анализ «восточной сказки» проведен ею «в контексте обычной европейской символики»: «...Ориентальные реалии низводятся до уровня фона, декорации. Впрочем, иначе и быть не может, если исследователь априори признает примат западного влияния». Между тем, с точки зрения С.Л. Слободнюка, «наиболее интересный материал для выявления элементов восточной духовности в произведениях Гумилева дает именно "Дитя Аллаха"». И Дервиш, и Гафиз воспринимаются исследователем не противостоящими друг другу субъектами, а суфийскими дервишами, но стоящими на разных ступенях в процессе познания абсолюта. «Различие между монологами героев... сводится всего лишь к тому, что один из них говорит открытым текстом, а другой — символическим языком, где "вино" соответствует божественному видению, "наслаждение" — моменту слияния с божеством. Видимо, выделяя в пьесе конфликт Религии и Поэзии, Е.Чудинова не совсем поняла финал произведения. Да, Дервиш склоняется перед Гафизом. Но почему? Сопоставив сюжет "познания божества" с гносеологической теорией исламских мистиков, мы пришли к следующему выводу: поэт добился любви Пери только потому, что по сравнению со стариком занимает более высокое положение в суфийской иерархии. Об этом свидетельствует не только сам факт "поражения" Дервиша, но и чудо, которое творит Гафиз, вызывая из небытия Юношу и Бедуина. Заклинания поэта разбивают "закон иного бытия", а заклинатель есть не кто иной, как "шейх муршид", т.е. суфийский руководитель, глава обители или ордена. Кроме того, познавая абсолют, суфийские мистики должны были миновать несколько этапов "пути". Для каждого этапа было определено особое состояние души, конкретное имя верховного существа и постоянный цвет этого имени. Любящий Аллаха Дервиш у Гумилева окружен песками пустыни (т.о. вводится желтый цвет), а неистовый в своей страсти Гафиз связан с разными оттенками красного:

Сюда, Гранатовая Сеть,
Цветок Коралла, Блеск Зарницы, —

зовет он птиц, обитающих в его саду.

Царь пурпурный и золотой, —

так поет поэт о солнце (а ведь солнце — это "божество"). Выделенные атрибуты состояния души и цвета имени Бога позволяют заключить, что дервиш находится

всего лишь на втором этапе пути познания, а Гафиз — на третьем. Справедливости ради, однако, следует отметить, что тот, кто находится на третьей степени познания ("мэлэкут"), "признается равным ангелам", но все же не может быть заклинателем-муршидом. <...> И все же дальнейшее развитие действия в пьесе убеждает в том, что автор "арабской сказки" совсем не случайно заставляет Гафиза выступить в роли заклинателя. Финал пьесы показывает нам, как "Дитя Аллаха" и "Язык Чудес" сливаются воедино. Но... "совокупление" на "эротическом языке" мистиков означало "процесс возрождения" с "верховным существом", скрытым под именем "душеньки, любовницы". А произойти этот акт мог только на четвертом этапе пути познания, когда достигается степень лагу. Именно достигшие такой степени "признаются совершенно соединившимися с Божеством"; к ним принадлежат и заклинатели-муршиды. <...> Перед читателем предстают не просто два суфия, стоящих на разных ступенях познания, но процесс постижения абсолюта» (Слободнюк С.Л. Н.С. Гумилев. С 85—86, 90—93).

Сценическая судьба пьесы Гумилева печальна. Как уже говорилось, планируемая постановка ее в Театре марионеток не состоялась. В 1922 году «Дитя Аллаха» пытались поставить в Берлине режиссер Г. Кроль и Н.С. Гончарова (см. Обозрение театров г. Ростова и Нахичевани н/Дону. 1922. № 3 (8). С.3), но сведениями о данном спектакле мы не располагаем. В репертуар возобновленного в 1924 г. в Париже стараниями Ю.Л. Слонимской Театра марионеток (см.: А.С. (А.Л. Слонимский) Русские марионетки в Париже // Жизнь искусства. 1925. № 18. С. 6) пьеса не вошла. Никаких данных о проникновении «арабской сказки» Гумилева на театральные подмостки вплоть до настоящего времени нет.

Действующие лица. *Дервиш* — в суфийском религиозном братстве аскет, давший обет нестяжательства, нищий скиталец, занятый духовной работой, приближающей его к слиянию с божеством; многие дервиши подчеркивали свое отчуждение от «мира» особым типом поведения, близким к христианскому юродствованию. *Пери* — в персидской мифологии духи, имеющие прекрасный женский облик (в переносном смысле это наименование употреблялось в арабской литературе для обозначения женской красоты). Пери могли быть как добрыми, так и злыми — в зависимости от принадлежности к «потусторонней иерархии», но чаще всего они являлись неким аналогом европейских добрых фей. Как явствует из самого названия «арабской сказки», гумилевская Пери — «дитя Аллаха», т.е. «небесная дева». Попытка С.К. Слободнюка интерпретировать этот образ в противоположном смысле — как образ т.н. «женского дэва», или «друджа» (ложь, обман), или «пайрик» (последнее слово в новоперсидском также произносится как «пери») — представляется неубедительной и противоречащей замыслу Гумилева, отнюдь не полагавшего, что его «сказка» должна являть собой апологию «абсолютного зла» (см.: Слободнюк С.Л. Н.С. Гумилев. С. 102—114). *Бедуин* — араб-кочевник, отличавшийся воинственностью; бедуины чаще всего выступали в роли солдат-наемников. Искандер — восточная транскрипция имени Александра Македонского (356—323 до Р.Х.), царя Македонии, крупнейшего полководца и политического деятеля Древнего мира. *Искандер* был персонажем многочислен-

ных арабских легенд, где он выступает не только как великий воитель, но и «правоверный» и даже «посланник Аллаха». *Калиф* (или халиф, буквально: преемник (*араб.*) — верховный правитель и религиозный глава мусульман, наследующий власть пророка Магомета. *Кади* — духовный судья, разбирающий дела по закону шариата. *Шейх* — глава рода, старейшина общины в арабских странах, обычно — богослов и правовед. *Синдбад* (Синдбад-Мореход) — один из самых популярных персонажей сказок «Тысяча и одной ночи». *Гафиз* (1300 или ок. 1325 — ок. 1390) — реальное историческое лицо, великий персидский поэт-лирик, живший в XVI в. в Ширазе, где до настоящего времени сохранилась его великолепная гробница, являющаяся местом паломничества. Настоящее имя его было Шемседдин-Моххамед, прозвище «Гафиз» (или «Хафиз») переводится как «в сердце своем хранящий заветы Корана». Несмотря на то, что он был другом и любимцем царствовавшей в то время в Ширазе султанской династии Моссаферидов, Гафиз вел скромный образ жизни и в течение многих лет был тесно связан с дервишами. После смерти поэта его стихи были собраны в один сборник, который в современном виде насчитывает 751 *газелей* и 7 *кассид*. Эротическая лирика Гафиза часто толковалась в религиозно-символическом ключе, как иератическое повествование о суфийском пути духовного самоусовершенствования (некий аналог библейской «Песни песен» Соломона). В России Гафиза активно переводил Фет, но к реальным произведениям Гафиза стихи, вложенные Гумилевым в уста своего персонажа, отношения не имеют, равно, как и сам персонаж самым общим образом связан со своим историческим прототипом. *Эль-Анка* — в мусульманской мифологии дева-птица, недоступная взгляду смертных, символ нематериальности. *Единорог* — в средневековых бестиариях, христианских и мусульманских, фантастическое животное, белоснежный конь с одним прямым рогом, растущим из середины лба; был символом душевной и телесной невинности и чистоты, был страшен для охотников, но безропотно покорялся непорочным девам.

К а р т и н а п е р в а я. Ремарка перед Ст. 1. — Е.П. Чудинова обратила внимание на то, что противопоставление и торжество Поэзии над Религией в пьесе Гумилева «закреплено структурно»: «первая картина открывается монологом Дервиша, третья — монологом Гафиза. Существенная деталь — дервиш молится на закате, Гафиз в своем гимне приветствует рассвет» (Чудинова Е.П. К вопросу об ориентализме... С. 13). С.Л. Слободнюк трактует эту же композиционную оппозицию с точки зрения суфийской эмблематики «запада» и «востока». «Западное» начало здесь связано с недостаточным проникновением в тайны духа, тогда как «восток» оказывается символическим местонахождением тех, кто уже достиг степени «лагут». Поэтому Гафиз «не противник дервиша, он — "кямиль" возвращающий тому, кто заблуждается, способность познать истину» (Слободнюк С.Л. Н.С. Гумилев С. 93).

Ст. 1—16. — С.Л. Слободнюк дал развернутый комментарий к монологу Дервиша: «...Мирооощущение обитателей персидского и арабского регионов <...> — трагично. Суровые климатические условия — резкие перепады температуры, постоянный недостаток воды, голод, засухи — сделали невозможным возникновение культа тела, которое воспринималось как источник страданий. Отсюда вполне есте-

ственное стремление жителя Востока к совершенствованию духа. При этом телесная оболочка становится очевидной помехой на путях познания. Значит, от нее необходимо избавиться. Суфии, дети своего мира, отнюдь не были оригинальными в этом вопросе, декларируя "полное нестяжание, отсутствие имущества и презрение к материальным благам" (Гольдинер И. Лекции об исламе. СПб., 1912. С. 140). Аскезу и самоотречение проповедует и Дервиш из пьесы "Дитя Аллаха": <цит. ст. 13—16>. Этот монолог, которым начинается "арабская сказка", пронизан суфийскими мотивами. Здесь и любовь к Богу, занимающая одно из центральных мест в учении исламских мистиков, и восприятие абсолюта как Творца: <цит. ст. 1—4; 9—10>, и понимание окружающего мира как мнимости» (Слободнюк С.Л. Н.С. Гумилев. С. 89).

Ст. 21—36. — История Пери, получившей награду за дар, принесенный Аллаху, возможно, перекликается с завязкой поэмы В.А. Жуковского «Пери и Ангел» (вольного перевода эпизода из «Лалла Рук» Т. Мура). Упоминаемая «кобылица Магомета» — волшебный конь Ал-Бурак, на котором пророк совершил путешествие на небеса.

Ст. 41—62. — С.Л. Слободнюк дает следующий комментарий к этому монологу Дервиша: «Потрясающая индифферентность дервишей порой доходила до извращенных форм. Зная это, мы можем правильно понять довольно странное поведение Дервиша по отношению к Пери. Поначалу обрадовавшись появлению красавицы, ведь "красавица" на языке исламских мистиков — явление божества, старик сразу отказывает ей в практической помощи: <цит. ст. 41—44> . Он, правда, дарит ей единорога и кольцо, но сам не желает сделать ничего, ибо это может помешать ему на пути познания абсолюта» (Слободнюк С.Л. Н.С. Гумилев. С. 90).

Ст. 48. — Библейский царь Соломон, сын Давида, почитался мусульманами как «правоверный» (Сулейман Ибн Дауд); легенда гласит, что на его кольце было вырезано «неизреченное имя» Бога, что давало обладателю кольца власть над всеми тварями.

Ст. 52. — Ср.: «И даль свободного романа / Я сквозь магический кристалл / Еще не ясно различал» (А.С. Пушкин. Евгений Онегин. Гл. 8, L).

Ст. 85. — Басра — город на юге Ирака, Бени-Алем — т.е. «племена Алема», название, вероятно, вымышленное.

Ст. 112. — Ср. «Я тень зову, я жду Леилы: / Ко мне, мой друг, сюда, сюда!» (А.С. Пушкин. «Заклинание»).

Ст. 145—148. — Бедуин хвастается, что его противниками являются не только люди, но и духи (джинны), что уже является кощунственным заявлением, которое затем усугубляется его ответом на простодушную реплику Пери, фактически спровоцировавшей Бедуина на богоборческий вызов.

Ст. 153—156. — Явление Искандера — ответ на кощунство Бедуина; тень умершего человека (а не джинн и, тем более, не ангел) призвана наказать зарвавшегося хвастуна. Искандер объясняет могущество ангелов: Азраил, ангел смерти (один из четырех величайших ангелов в мусульманской мифологии), вверг в преисподнюю могущественного завоевателя мира, когда его земной срок был исполнен.

Ст. 169—172. — Реминисценция эпизода из XXI песни «Одиссеи»: тень Ахиллеса, явившаяся Одиссею во время его путешествия в Аид, поведала ему, что лучше быть последним в мире живых, чем первым в загробном царстве.

Ст. 191—192. — Т.е. приговаривают к смертной казни; такой вид наказания на Востоке применялся к вельможам и знатным людям, причем приговоренный должен был повеситься сам.

Ст. 203. — Клятвенная риторическая формула, ибо брак на кузине считался на Востоке самым богоугодным.

Ст. 204. — Диван — собрание мудрецов или государственный совет.

Ст. 221—222. — С.Л.Слободнюк отмечает, что «выбор синего камня-сапфира» у Гумилева не случаен: «В ориентальной традиции синий цвет воспринимался двояко. С одной стороны, ему приписывали функции филактерия, с другой — он считался атрибутом нечистой силы. Арабские суеверия по сей день говорят о дурной силе "голубого глаза". Практически те же данные о синем цвете мы находим в современных работах по суфизму, где говорится, что синий цвет истолковывается суфиями "как цвет неба, непостижимой тайны, опасности и беды" (Курманмамедов А. Эстетическая доктрина суфизма. Душанбе, 1987. С. 43). А ведь и Пери, и Дервиш недвусмысленно говорят о способности кольца убивать недостойных любви "ребенка бога". <...> Кроме того, собственно сапфир фигурирует в тексте всего один раз: перед тем, как кольцо должно выступить в своей смертоносной функции» (Слободнюк С.Л. Н.С.Гумилев. С. 96—97).

Картина вторая.

Ст. 135—136. — Насмешка сына калифа вызвана тем, что дервиши обычно избегали городов как рассадников греха и мирских соблазнов, появляясь на улицах только в исключительных случаях, как правило с резкими обличениями мирян. Явление дервиша с юной девушкой в городе, разумеется, выглядело нелепо.

Ст. 138. — Каймакам — наместник, правитель города или области.

Ст. 198—199. — Упоминаются эпизоды из пятого и второго путешествий Синдбада в сказках «Тысяча и одной ночи».

Ст. 207. — Эблис (иблис) — одно из имен дьявола в мусульманской традиции.

Ст. 220. — Бадиджаны — баклажаны.

Картина третья. Ремарка перед ст. 1. — См. комментарий к ремарке перед ст. 1 первой картины.

Ст. 1. — Хизр — в мусульманской мифологии таинственный чудотворец, покровитель растений, хранитель чудодейственного источника, спасающий путников от жажды.

Ст. 13—44. — Диалог Гафиза с птицами написан в форме пантума (сложной строфы в малайской поэзии, см. выше). В. Эберман считал «неудачным», что Гумилев «заставляет Хафиза говорить с птицами стихами, которые по форме заимствованы у малайцев (Эберман В. Арабы и персы в русской поэзии // Восток. Кн. 3. М. — Спб., 1923. С. 125). Е.П. Чудинова соединяла «гафизитские» мотивы «Дитя Аллаха» (ярче всего проявившиеся в этих стихах) с мотивами ст-ния Гумилева «Пьяный

дервиш» (см.: Наст. изд. Т. 4. С. 102, 318—322; следует, впрочем, уточнить, что ст-ние это — вольное переложение из Насири Хосрова): «...по концепции Гафиза, поэт боговдохновен, озарен огнями мистического прозрения. "Утратил я чувства свои в лучах того естества!" — восклицает Гафиз, через столетия перекликаясь с Пушкиным ("Пророк"). <...> Винопитие может быть и разгулом, и таинством. Поэтом-пророком является у Гафиза его лирический герой гуляка-ринд. Тема поэта-пророка — одна из главных у Гафиза (Чудинова Е.П. К вопросу об ориентализме... С. 10).

Ст. 29. — Надир и зенит — низшая и высшая точки в описании астрономических траекторий.

Ст. 32. — О роли образа лютни как атрибута поэта у Гумилева см. комментарии к «Гондле».

Ст. 37—38. — С.Л. Слободнюк полагает, что здесь «звучит одно из важнейших положений учения суфизма» — утрата всех различий в вероисповеданиях в душе того, кто ищет соединения с божеством. «Подобное отношение к вероисповеданию, — поясняет исследователь, — вполне объяснимо, поскольку для мистика реальна лишь истина, представляемая абсолютом, а все остальное — мнимо» (Слободнюк С.Л. Н.С. Гумилев. С. 94).

Ст. 51, 69, 78. — Из имен Гафиза, употребляемых Дервишем, имеет историческое основание лишь последнее — Язык Чудес (буквально — Лиссан-Эльгаиб, язык таинственных чудес). Помимо того, поэт именовался еще и Шекерлеб (сахарные уста).

Ст. 89—90. — Феникс — мистический образ птицы, сгорающей и восстающей из пепла. Птица Рок, Алконост — см. выше.

Ст. 102.— Комментарий С.Л. Слободнюка: «На протяжении всей истории существования исламских мистиков они, говоря о Боге-творце, представляли его <...> «вечно обнаруживающимся, т.е. творящим не один, а многие миры, существа и вещи» (Позднев П. Дервиши в мусульманском мире. Оренбург, 1886. С. 93)» (Слободнюк С.Л. Н.С. Гумилев. С. 97).

Ст. 147—152. — Тимур (Тамерлан; 1336—1405), великий завоеватель, с 1370 г. — эмир Самарканда; имел прозвище Железный Хромец, ибо во время похода в 1362 г. был ранен стрелой в правую ногу и охромел. Отличался исключительной смелостью и невероятной жестокостью к завоеванным народам. Немврод — по Библии, правнук Ноя, великий охотник и богоборец (Быт. 10. 8—9). Мансур — Муххамед Ибн Абу Амир, прозванный аль-Мансур-биллах (ум. 1002) — правитель Кордовского халифата, победитель христиан. Ричард I Львиное Сердце (1157—1199) — вдохновитель Третьего крестового похода, жестоко расправлявшийся с мусульманскими пленниками.

Ст. 153—156. — Комментируя эти стихи, С.Л. Слободнюк пишет: «...в пьесе "Дитя Аллаха" Гумилев отражает взгляды той части исламских мистиков, которые полностью отрицали существование зла, так как <...> все в мире есть произведение верховного существа. Например: историческая фигура Александра Македонского-Искандера, завоевателя, сметавшего на своем пути целые царства, и по сей день не

вызывает на Востоке особых симпатий. Но убитый тенью великого героя Бедуин вполне уважительно говорит о своем погубителе: <цит. ст. 155—156>. Столь явное противоречие объясняется тем, что «всякий предмет или явление в мире... суфии считали типом красоты и силы Божества. В нечестивых поступках Немврода или Фараона они видят и удивляются всемогуществу Его силы» (Слободнюк С.Л. Н.С. Гумилев. С. 94—95).

Ст. 164. — Омар Ибн Хоттаб (581—644) — второй халиф Арабского халифата, нанесший поражение Египту, Сирии, Византии, Персии, Вавилонии и присоединивший к халифату обширные земли в Азии и Африке.

Ст. 183. — «Возможно, название источника Гумилев почерпнул в переводах А. Фета из Гафиза; там он именуется Зелзебил» (Соч II. С. 403).

Ст. 204—205. — Благополучный исход демонстрации «загробных судеб» героев разные исследователи трактуют по-разному. По мнению В.М. Сечкарева, в этом «оптимистическом» отношении к смерти в пьесе Гумилева сказался отголосок мусульманского фатализма: «Легенда о девушке-духе кончается счастливо. В восточной сказке Гумилева Аллах ведет и ведает вселенную; все растворяется в его сиянии, и скорбь неизвестна правоверным» (СС III. С. XVII—XVII). С.Л.Слободнюк уточняет, что «поэтическое осмысление Гумилевым учения дервишей наложило свой отпечаток не только на жертву Искандера (т.е. Бедуина. — *Ред.*), но и на фигуры других незадачливых притязателей. И Юноша, и Бедуин счастливы в загробном мире, хотя они и не попали в рай. <...> Парадоксальное, на первый взгляд, благоденствие жертв "ребенка бога" находится в полном соответствии с теориями некоторых суфиев, считавших, что "приговоренные в ад привыкнут к нему и найдут там не только сносную температуру, но усмотрят в ней наслаждение и кончат тем, что с отвращением станут смотреть на радости рая" (Казанский К. Мистицизм в исламе. Самарканд, 1906. С. 68)» (Слободнюк С.Л. Н.С. Гумилев. С. 95). Ст. 213—240. — Р.Д. Тименчик высказывал предположение, что в гумилевской стилизации сказалось влияние М.Кузмина, который «завел моду на газели в кругу петербургских модернистов», написав в 1908 г. цикл «Венок весен» (из 30 газелей) (см.: Тименчик Р.Д. Гумилев и Восток // Памир. 1987. № 3. С. 126—127).

6. Русская мысль. 1917. № 1.

Гумилев Н.С. Гондла. Берлин, 1923 -- СС 1947 -- СС II -- Изб (Кр) -- ЗС -- ДП -- СС II (Р-т) -- Соч II -- Изб (XX век) -- Неизд 1986, публ. автографа 1 М.Баскером и Ш.Греем); Север. 1988. № 1.

Автограф 1, др. ред. первого и начала второго действий первого акта — РГАЛИ Ф. 147. Оп. Л.1. Ед. хр. 13. Автограф 2 (машинопись в двух экземплярах без авторской правки), др. ред. — ИМЛИ. Архив А.М. Горького. Ф. А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. № 568. Автограф 3 (беловой автограф с вар.) — РГАЛИ. Ф. 147. Оп. 1. Ед. хр. 13 (общая единица хранения с автографом 1). Перебеленная рукопись окончательного варианта содержит только собственно тексты четырех действий. Название пьесы написано неизвестным почерком на верхних полях л.1. Титульные

листы с заглавием, подзаголовком, списком действующих лиц, разделом «Вместо предисловия» и описанием декорации — отсутствуют.

Действие первое. Между 32 и 33 ранее было: «Мы сильны, мы отважны с пеленок, / Но и это не в пользу ничуть. / Так отважен и глупый ребенок, / Что грызет материнскую грудь». В ст. 156 вместо «Уверяла» ранее было «Утверждала». В ст. 158 ранее было «Ненавистная сердцу тюрьма».

Действие второе. В ст. 19 вместо «меня» ранее было «ее». Перед ст. 113 ранее было — «Снорре». В ст. 121 вместо «безмерно» ранее было «наверно». В ст. 139 вместо «сложили» ранее было «склеили».

Действие третье. В ст. 205 вместо «И» ранее было «Чтоб».

Действие четвертое. В ст. 78 ранее было: «Огнекрылую девушку боль». В ст. 100 вместо «славе» ранее было «смерти». В ст. 104 вместо «старое сердце» ранее было «ноя, грустя и». В ст. 163 вместо «Хоть» ранее было «Но». В ст. 164 вместо «И хотел наш» ранее было: «И желал наш». В ст. 207 вместо «И» ранее было «Твой». В ст. 262 вместо «голубых» ранее было «золотых».

Дат.: июль 1916 г. — по датировке Р. Щербакова (Соч II. С. 403).

Замысел «драматической поэмы» «Гондла» возникает у Гумилева, очевидно, весной 1916 г., во время «двойного» романа с его будущей женой А.Н. Энгельгардт и ее подругой, адресатом многочисленных стихотворений поэта 1919—1920 гг., актрисой О.Н. Гильдебрандт (сценический псевдоним — Арбенина). Роман этот, сделавший бывших подруг соперницами, развивался «с переменным успехом» во время многочисленных визитов Гумилева в Петроград, и 4 сентября 1916 г. О.Н. Гильдебрандт с горечью отмечает в дневнике, что поэт «посвятил пьесу» не ей (см.: Исследования и материалы. С. 362), что прямо указывает на автобиографические мотивы любовной коллизии «Гондлы». Следует отметить, что, как писала в своих воспомнинаниях О.Н. Гильдебрандт, у нее с подругой «были общие поклонники» и «нас часто путали» (Исследования и материалы. С. 430). Отсюда и «двоящийся» образ героини пьесы (Р.Д. Тименчик предполагал, что прототипом «Лаик» была Гильдебрандт-Арбенина — см.: Rusinko E. Rewriting Ibsen in Russia: Gumilyov's dramatic poem «Gondla» // The European Foundations of Russian Modernism. Lewiston/ Queenston/Lampeter. 1991. P. 207). «Художественным» источником для этого лирического мотива, как указывал сам Гумилев (см. «Заметки о «Гондле»»), была сказка Г.-Х. Андерсена «Дочь болотного короля».

«Драматическая поэма» была написана Гумилевым «по горячим следам» весенних петербургских куртуазных приключений, летом 1916 года в Массандре, где поэт находился на лечении в военном санатории. О.А. Мочалова, познакомившаяся тогда с Гумилевым, вспоминала, что тот читал ей сцены из пьесы (и даже — по утверждению мемуаристки — «позаимствовал» для финальной сцены «образ плачущей девушки над гробом возлюбленного» из ее стихотворения «Песня безнадежная» (см.: Жизнь Николая Гумилева. С. 119)). По возвращении в Петербург, в августе, Гумилев прочитал пьесу в редакции «Аполлона», а в декабре, во время поездки в Слепнево —

познакомил с ней Ахматову (не исключено, что это были уже типографские оттиски, ибо в январе 1917 г. «Гондла» появилась в «Русской мысли»).

Пьеса явилась продолжением «кельтской темы», прочно утвердившейся в поэзии Гумилва еще с первых лет творчества: мотивы древнесеверной литературы, навеянные ирландскими и исландскими сагами, «артуровским» эпосом, «Оссианом» Макферсона, играют важную роль в стихах «Пути конквистадоров», «Романтических цветов» и «Жемчугов», а также в неизданной лирике «первого парижского периода» (см.: Наст. изд. Т. 1). Эта же тема сохраняет актуальность и для последующего творчества поэта (ст-ния «Лес», «Дева-Птица»), а последняя, неоконченная драма Гумилева «Красота Морни», как будет показано ниже, генетически связана с «драматической поэмой» 1916 г.

В. Рудинский, анализируя кельтские мотивы в русской литературе, особенно выделяет Гумилева, который, по выражению исследователя, «имел привычку, — убийственную для его обычно малокультурных критиков! — говорить лишь о вещах, которые знал до глубины» (Рудинский В. Кельтские мотивы в русской литературе // Новый Журнал (Нью-Йорк). 1984. № 156. С. 125). И действительно, можно выделить целый ряд источников — старинных и современных поэту, — которые были использованы Гумилевым для того, чтобы воссоздаваемый им мир Северного Средневековья был в одно и то же время и исторически убедителен, и содержательно актуален для читателя (и зрителя) XX в.

По свидетельству самого Гумилева, «в основание» пьесы «положен цикл легенд, приводимых Арбуа де Жубанвилем в его «Истории кельтской литературы», где говорится о горбатом принце Гондле или Кондле, жившем во втором веке от Рождества Христова в Ирландии, о его несчастиях и отъезде... на Острова Блаженства в таинственной стеклянной ладье» («Заметки о «Гондле»»). В упоминаемой работе Jubainville H. D'Arbois. Cours de litterature celtique (T. 5. Paris. 1892. L'Epopee Celtique en Irlande. Part 1. Pp. 385—390) говорится буквально следующее:

«Путешествие горбатого Кондле (Condle), сына Конна-О-Ста-Битвах

<1> Почему Ард получил название Единственного Сына? Вот почему. Однажды Кондле Красный, сын Конна-О-Ста-Битвах, был со своим отцом в верхнем Уснехе. Он увидел, как к нему приближается женщина в необыкновенных одеждах.

— Откуда ты? — спросил Кондле.

— Я пришла из земли вечно живых, — ответила она, — из страны, где нет ни жизни, ни греха, ни тревоги. У нас все время длится праздник, который не нами установлен. Мы — из великого священного Сида, града, от имени которого происходят божественные прозвища *Сида*.

— Дитя мое, — спросил Конн, — с кем ты беседуешь? Ибо никто, кроме Кондле, не видел эту женщину.

<2> Женщина ответила ему песней:

Он беседует с юной женщиной, красивой и благородной, которую не ждет ни смерть, ни старость.

Я люблю Кондле Красного, я приглашаю его приехать в Mog Mell, где царит славный король, вечный и непобедимый, — король, который не причинил ни стона, ни горести своей стране с тех пор, как он взял власть.

Иди ко мне, о Кондле Красный, у которого кожа цвета пламени и два цвета на шее. Тебе подобает и желтая диадема. Над твоим красным лицом будет вечный знак королевского достоинства.

Если ты согласишься, никогда не увянет твоя юность и красота. И будешь ты всегда соблазнительно-прекрасным.

<3> Конн слышал, что говорила женщина, но не видел ее. Он обратился к Корану, своему друиду.

— Я прошу тебя о помощи, о Коран, имеющий дар могучих и волшебных песен и великие способности. Я слышу призыв, более властный, чем мои советы и приказы.

С тех пор как я взял власть, более сильный враг не являлся в моих владениях.

Ныне невидимое одолевает меня. Оно произнесло заклинание против моего сына. Моего сына унесет женское племя, женщины вырвут его из моих королевских рук.

Друид произнес заклинание против голоса женщины, дабы женский голос никто не слышал, и еще одно заклинание — чтобы Кондле не видел эту женщину.

<4> Но женщина, уходя еще до мощной песни друида, передала Кондле яблоко. Целый месяц Кондле не пил и не ел. Никакая пища не казалась ему съедобной, кроме яблока. Но сколько он ни откусывал от яблока — оно не уменьшалось в размерах и всегда оставалось целым. Печаль овладела им. Он хотел снова увидеть женщину. В тот день, когда истек месяц, он вместе со своим отцом находился в Mag-Archommin и увидел, как к нему приближается женщина. Она пела:

Не настоящий царь Кондле,
Когда среди смертей вокруг
Он ждет ужасную смерть.
Вечно живые тебя приглашают.

Ты — герой людей Тефра.
Они будут тебя видеть каждый день
В ассамблеях твоих отцов,
Среди тех, кого ты знал и кого любил.

<5> Услышав голос женщины, Конн сказал своим людям: «Идите и приведите друида. Сегодня она снова язвит меня своими речами». Женщина ответила ему песней:

О, Конн-О-Ста-Битвах,
Друиды утратили любовь.
Скоро они достигнут своего предела
И будут наказаны.
Праведник со многими спутниками,

Многочисленными и чудесными, скоро придет: своим правом
Он разрушит чары друидов
И их злодеяния,
Которые исходят из уст обманщика, черного демона.

К великому удивлению Конна его сын молчал. Это было потому, что женщина приближалась.

— Ты понял, о Кондле, — спросил он, — что тебе говорила женщина?

Кондле ответил:

— Мне будет очень легко исполнить то, что она мне говорила, меня печалит только, что я должен оставить тех, которых я люблю. Но я хотел снова увидеть женщину, ибо все это время тосковал о ней.

<6> Женщина ответила ему. Она пела:

Тебе хорошо со мной.
На волнах твоя печаль пройдет,
Если мы приедем на стеклянной ладье
И достигнем божественного града победоносного Тефра.
Есть страна,
Путешествие в которую не приносит несчастья.
Я вижу, что заходит солнце,
И хотя эта страна далека, мы приедем туда до ночи.
Это страна радости.
Так считает любой, который узнает ее.
Там нет других жителей,
Кроме женщин и девушек.

<7> Как только женщина так пропела, Кондле одним прыжком вырвался от отца и его товарищей и вошел в стеклянную ладью. И все видели, как они понемногу удалялись, и смотрели вслед, пока глаза могли их различать. Кондле и женщина скрылись в море. С тех пор их больше не видели, и никто до сих пор не знает, куда они поехали.

Все, кто присутствовал при этом таинственном отплытии, были погружены в свои думы, когда они заметили, что подошел Арт, сын Конна.

— С сего дня, — сказал Кони, — Арт — мой единственный сын.

— Слово, которое ты произнес, является истинным, — ответил Коран. — И Арт сохранит это прозвище навсегда. Его будут называть Арт-Единственный-Сын.

И действительно, прозвище Единственный Сын стало с тех пор неотделимо от имени Арта, сына Конна-О-Ста-Битвах».

В комментариях указывается, что упоминание о «двуцветной шее» Кондле сочетает красный цвет кожи с золотом цепи, являющейся знаком принца (далее говорится о том, что в блаженной стране Гондла будет королем и золотая диадема будет

сочетаться с красным цветом его лица). Под «праведником со многими спутниками», который разрушит власть друидов, очевидно, имеется в виду св. Патрик, крестивший Ирландию.

В. Рудинский, говоря об источниках «драматической поэмы», указывает также и на древнеирландскую повесть «Причина битвы при Кнухе», где «фигурирует некто Кондла — слуга короля Конна-О-Ста-Битвах, который сопровождает Мюрни, беременную Фингалом, в ее странствованиях по Ирландии, после того как ее муж Куммал был убит в бою, а отец от нее отрекся» (Рудинский В. Кельтские мотивы. С. 129—130). Если учесть, что «Причина битвы при Кнухе» — один из основных источников будущей «Красоты Морни», то перед нами — очевидная связь двух «кельтских» пьес Гумилева.

Гумилев писал, что легенда, изложенная Жубанвилем, была им значительно переработана и изменена за счет введения «параллельных» мотивов, имеющих основание в других источниках, прежде всего собранных в книге «Древнесеверные саги и песни скальдов в переводах русских писателей» (СПб., 1903 — серия «Русская классная библиотека». Сер. 2. Вып. 25). Так, «мотив насильника, проникающего в спальню невесты под видом жениха», по указанию поэта, пришел в пьесу из норвежской народной песни «Лаге и Йо». К этому следует добавить и песни «Отплытие Гер-Педера» и «Жертвоприношение Гер-Педера», «Песню Краки» и «Сагу об Эйрике Красном» (см. подробнее далее в комментариях к тексту). Помимо кельтских источников Гумилев называет «Калевалу», с которой связана «тема Ахти»: «Имя Ахти заимствовано мною из Калевалы, где оно является прозвищем хитреца Лемминкяйнена. И лютня, принесенная "из финской страны", и наклонность к колдовству, которым славились среди северных народов финны, намекают на то, что это действующее лицо является выходцем из Финляндии» («Заметки о «Гондле»»).

Впрочем, исследователи, обращавшиеся к «Гондле», называли в качестве источников пьесы и современные произведения. Так, историю «Гондлы» неоднократно связывали с историей героя «вакхической драмы» И.Ф. Анненского «Фамира-кифаред», принца-изгнанника, великого поэта, дерзнувшего вызвать на состязание саму Музу и жестоко поплатившегося за это (Ахматова, заметим, резко протестовала против этого сближения, отмечая, что если какое-то влияние Анненского и имеется в наличии, то это лишь «несколько серых камней» в общей белокаменной постройке (см.: Лит. обозрение. 1989. № 6. С. 82). А В.М. Сечкарев вообще считал, что «Гондла» не имеет ничего общего с исландскими сагами: «скорее здесь сходство с Оссианом, с музыкальными драмами Рихарда Вагнера и с символическим театром, вроде "Розы и Креста» Блока" (СС III. С. XXI). Последнее утверждение, конечно, слишком категорично, но оно наглядно демонстрирует, что Гумилеву удалось приблизить «архаическую» «историю духовной борьбы меча с Евангелием, которое переродило мощных морских королей IX века в мирных собирателей гагачьего пуха, рыболовов и пастухов», к актуальным проблемам современности.

Публикация пьесы в журнале «Русская мысль» в январе 1917 г. не вызвала сколь-нибудь обильной критики, можно сказать — прошла незамеченной. Это, впро-

чем, легко понять, если вспомнить, что события февраля—марта 1917 г. отнюдь не споспешествовали литературоведческим штудиям. Исключением — но очень важным — здесь явилась пространная рецензия Л.М. Рейснер, появившаяся на страницах горьковского журнала «Летопись» (1917. № 5—6).

Лариса Михайловна Рейснер, будущая «женщина русской революции», а тогда — начинающая поэтесса и литературный критик, — входит в жизнь Гумилева в сентябре 1916 г. Они познакомились в артистическом кафе «Привал комедиантов», где Рейснер выступала с чтением своих стихов: см. ее незавершенный «Автобиографический роман», в котором Гумилев выступает под именем «Гафиза» (см.: Лит. наследство. М., 1983. Т. 93. С. 208). Между ними возникает краткий (сентябрь 1916 — февраль 1917), но бурный роман, вызвавший к жизни один из самых знаменитых в истории русской литературы XX в. эпистолярных циклов (см.: Шоломова С.Б. Судьбы связующая нить: (Л. Рейснер и Николай Гумилев) // Исследования и материалы. С. 470—489), где Гумилев именует свою адресатку «Лерой». Это дало биографам поэта повод для ошибочного утверждения, что именно Л.М. Рейснер явилась прототипом героини пьесы (написанной, как уже говорилось выше, до сентября 1916). Однако если Рейснер и была сопоставлена Гумилевым с «надменной девой» из «драматической поэмы», так сказать «постфактум», то не вызывает сомнения, что это сопоставление вызвало пространные беседы о «Гондле» между Рейснер и «Гафизом». Статья Рейснер, таким образом, может рассматриваться как документ, инспирированный, прямо или косвенно, самим автором «Гондлы», — тем актуальнее для исследователей содержащиеся в ней действительно принципиально важные, «программные» заявления.

Как уже говорилось, Рейснер начинает свою рецензию с утверждения, что «Гондла» знаменует собой наступление нового этапа в формировании акмеистической художественной традиции: «Новую поэзию (т.е. акмеизм. — *Ред.*) до сих пор часто, и не без основания, упрекали за слишком узкое понимание художественных задач. Казалось странным, что эстетическая школа, объявив войну целому ряду других направлений (символизм, футуризм и т.п.), сама в деле осуществления своих принципов не пошла далее чисто-лирической формы словесного письма. Эпос и драма — «большое искусство» — оставались в стороне, а вся тяжесть нового миросозерцания, целый ряд тем исторических и философских оказались втиснутыми в хрупкие сонеты, рондо и канцоны. Перегруженный содержанием и ограниченный в объеме, стих утратил свою нечаянную легкость и, чтобы не лишиться ясности и простоты, заменил художественную последовательность — схемой и логикой рациональной.

Правда, уже делались попытки к преодолению этой досадной односторонности <...> ...переход от сгущенной миниатюры к чему-то большему. Насколько нужен был еще один шаг в этом направлении — показывает недавно вышедшая лирическая драма "Гондла". Все в ней радуется своему большому росту, стих расправляется в монологах и диалогах, играет силой, нестесненной архитектурным, героическим замыслом» (Летопись. 1917. № 5—6. С. 363).

Обращаясь к героям и конфликтным коллизиям поэмы, Рейснер высказывала ряд замечаний, указывая прежде всего на неоправданное с ее точки зрения торжество в финале пьесы «объективного» пафоса христианизации над лирическим трагедийным пафосом (легко предположить, что именно это и было темой для ее споров с поэтом): «...для Гумилева Гондла все же, в конце концов, не только художественный образ, но живой и победивший христианин, загнанный и затравленный царь. И непременно здесь, на земле, среди этих вот язычников, нужна ему окончательная, вещественная победа. Для нее и умирает Гондла, и мечем, вынутым из его сердца, лебеди крестят волков. Так, в самом конце, почти неожиданно, на чашку весов падает тяжелое и общее понятие "христианство", и кажется, что именно оно и перевешивает, поглотив маленький груз подвига и отречения». Этой «канонической» жертве героя автор рецензии противопоставляет не менее жертвенную, но, по мнению Рейснер, более «человеческую», независимую от «идеологии» судьбу героини: «Совсем минуя какую бы то ни было религию, одной любовью, одной верой искупает свою вину Лаик. Ей все равно, кто положит в ладью тело королевича — "люди, лебеди иль серафимы", и куда его понесет ночной ветер. Есть только одна страна, отчизна лебедей, «многолиственных кленов» и роз, и к ней приводит свободная смерть. Как ни ослепителен крест, он подчиняется законам старой, языческой правды, вещему обряду трагических игр:

Так уйдем мы от смерти, от жизни,
Брат мой, слышишь ли речи мои?
К неземной, к лебединой отчизне
По свободному морю любви.

Совершенство стиха и заключительный монолог Леры — до известной степени вознаграждают идеологическую запутанность последнего действия, которое могло стать роковым для всей "Гондлы" (Там же). Следует отметить, что статья была написана Рейснер уже после ее разрыва с поэтом, разрыва, одной из существенных причин которого стала идейная несовместимость «традиционалиста, империалиста, монархиста и панслависта» Гумилева, характер которого, по его признанию, «сформировало православие» (см.: Исследования и материалы. С. 302—303) и воспитанной в либеральной интеллигентской семье Рейснер, приветствовавшей падение монархии (в последнем, прощальном письме в июне 1917 г., Гумилев сдержанно порекомендовал уже не «Лере», а «Ларисе Михайловне» — «развлекаться, но не заниматься политикой» — см. : Неизд 1980. С. 150).

При жизни поэта «Гондла» поминалась в критике только еще один раз, мельком, в рецензии П. Медведева на книгу стихов «Костер», — как лишний аргумент в пользу вывода рецензента об обострении в послереволюционном творчестве поэта лирических мотивов: «Уже в драматической поэме "Гондла" <...> можно заметить некоторый сдвиг Н. Гумилева в сторону от его обычных путей и вех. И тема, и стиль поэмы — еще обычно гумилевские: Скандинавия, викинги во главе с Лаге, ирландские христиане IX в лице Гондлы, борьба этих двух станов, мерный, стальной стих, величаво простые и грузные образы. Но внутренне в этой поэме есть нечто совершенно новое для Гумилева. Это — чисто и, может быть, слишком лирическая разработка темы

любви Гондлы к Лере, которой отданы одни из лучших строф поэмы. В "Костре" этот мотив находит свое углубление и дальнейшее развитие» (Записки Передвижного Общедоступного театра (Петроград). 1919. № 24—25. С. 15).

Но если с критикой «Гондле» не повезло, пьеса, тем не менее, стала единственным тестом из «серьезных» драматургических текстов Гумилева, сценическое воплощение которого ему довелось увидеть (как уже говорилось, к «Дон-Жуану в Египте» сам автор относился достаточно иронично).

Гумилев весьма активно старался «пробить» своему детищу дорогу на сцену. В 1917 г., в Париже, он, заручившись поддержкой М.Ф. Ларионова и Н.С. Гончаровой, попытался поставить «Гондлу» с труппой С.П. Дягилева, переделав «драматическую поэму» в балетное либретто. Музыку предполагалось заказать Бернерсу, художником-постановщиком вызвался быть Ларионов. Однако из-за финансовых трудностей «русского сезона» 1917 г. (самого драматического из всех «дягилевских сезонов») эти планы не были осуществлены.

В 1919—1920 гг. Гумилев вновь делает попытку постановки «Гондлы» — на этот раз в контексте горьковской программы постановок в петербургских театрах ряда т.н. «исторических картин», созданных в просветительских целях участниками соответствующей Секции Наркомпроса (см.: Наст. том. С. 400). Для этой цели поэт перерабатывает «драматическую поэму», сокращая «лирические» сцены и прибавляя сцены «исторические» (с христианскими пленниками — см. раздел «Другие редакции и варианты»). Гумилев читал пьесу участникам Секции исторических картин и, по-видимому, получал самые благоприятные отзывы. «...Он <...> торжественно достал из секретера оттиск своей трагедии «Гондла», — вспоминал К.И. Чуковский, — и стал читать ее вслух при свете затейливо-прекрасной и тоже старинной лампады. Но лампада потухла. Наступила тьма и тут я стал свидетелем чуда: поэт и во тьме не перестал ни на миг читать свою трагедию, не только стихотворный текст, но и все прозаические ремарки, стоявшие в скобках...» (Жизнь Николая Гумилева. С. 128). Но опять-таки, даже удостоившись высшей похвалы из уст самого председателя Секции — Горького («Вот какой из вас вышел талантище!»), реализовать замысел Гумилеву все-таки не удалось (как, впрочем, и всем другим авторам Секции, ибо затея Горького оказалась слишком утопичной для петроградских условий эпохи «военного коммунизма»).

Совершенно неожиданно для Гумилева «Гондла» была поставлена в 1920 году «Театральной мастерской».

«Театральной мастерской» назывался маленький театр-студия, возникший в 1917 г. в Ростове-на-Дону усилиями молодых энтузиастов, вдохновленных камерными замыслами столичных театров Ф.Ф. Комиссаржевского, А.Я. Таирова, В.Г.Сахновского, К.А. Марджанова. Руководитель «Театральной мастерской» С.М. Горелик строил т.н. «поэтический театр», «театр декламации», в котором, по меткому выражению одного из рецензентов, «стихи жили на сцене»: здесь ставились «Пир во время чумы», отрывки из лермонтовского «Маскарада», «Роза и крест» Блока и «Принцесса Турандот». Театр помещался в миниатюрном зале на Большой Садовой улице. «Мно-

гим известно, что Театральная Мастерская пару лет назад зародилась в Ростове-на-Дону, — писал в 1922 году З.Д. Львовский, — но весьма немногим известно, что значит теперь работать в провинции, тем более в провинции южной, испытавшей за последнее время нашествие чуть ли ни всех двунадесяти языков. Если здесь, в столице, трудно работать, то работа в провинции либо просто невозможна, либо требует исключительных сил. Поэтому надо признать, что Театральная Мастерская при всех своих дефектах проделала за эти годы огромную работу. Дефекты же ее только от провинции, где нет ни средств, ни материалов, ни научных пособий, ни специалистов» (Вестник театра и искусства. 1922. № 4. С. 4).

Гумилевскую пьесу в «Театральной мастерской» создавали: единомышленник С.М. Горелика — режиссер А.Б Надеждов, художник А.А. Арапов, композитор Н.З. Хейфец. Роли исполняли: Гондла — А.И. Шварц, Лера — Г.Н. Халайджиева, Конунг — Н.Е. Шнейдель, Снорре — Е.Л. Шварц, Груббе — А.М. Натолин, Лаге — Марк Эго, Ахти — Р.М. Холодов, Вождь ирландцев — Г.Г. Кагальницкий. Артист П.В. Самойлов так вспоминал о ростовских представлениях «Гондлы»: «Странно было видеть в глухом углу России камерное представление высокого стиля, продуманное, проделанное до мелочей. Аудитория — рабочая и красноармейская — сидела, затаив дыхание. Тут не нужно было ни объяснений, ни указательных пальцев, красота побеждала сама собой. Мысль дать самое лучшее самым неподготовленным — была самой счастливой мыслью. Аристократический цветок ростовского искусства, "Театральная Мастерская", был сделан передвижным театром для рабочих. Думаю, что никогда еще Ростовский театр не имел более чуткой и менее пошлой публики» (Жизнь искусства. 25 октября 1921 г.).

Силою случая на премьере «Гондлы» (точная дата неизвестна, скорее всего — весна—лето 1920 г.) присутствовал прибывший в командировку из Петрограда художник и публицист Ю. Анненков. «Секретарь театральной секции Наробраза тов. Смуров повел меня в "Театральную Мастерскую", что на Большой Садовой, — рассказывал Анненков, вернувшись в Петроград. — Миниатюрный зал человек на 80, сценка аршина в три. Ставилась драматическая поэма Н. Гумилева "Гондла", впервые показанная со сцены. Тов. Суховых, заведующий театральной секцией, разъяснял крошечной аудитории значение пьесы: до сих пор темою сценических произведений обычно являлись переживания личного характера, замкнутые в узкой сфере семейных, домашних драм и коллизий; основной стержень пьесы Гумилева — схватка двух миропониманий, двух мироощущений, волки и лебеди — выводит искусство театра на новый путь, более близкий переживаемому моменту, когда и пр. Поэтому "Мастерская" остановилась именно на «Гондле», а режиссер преднамеренно отодвинул на второй план индивидуальные переживания актеров, принеся их в жертву общности впечатления. Несомненно искренний и убежденный оратор ошибся в немногом: показывать борьбу "двух миропониманий, двух мироощущений" на площадке едва ли более вместительной, чем оттоманка в моем кабинете, столь же неосновательно, как развертывать семейную драмку Иван Иваныча перед многотысячной толпой на портале Фондовой Биржи. Новое содержание требует новых форм, новых средств выраже-

ний. Борьба миров не может вложиться в робкие движения исполнителей, боящихся задеть друг друга и скандирующих строфы, где каждое слово, каждая запятая имеют решающее значение. В этом смысле поэма Гумилева, несмотря на прекрасное мастерство стиха, не дает искомого материала, а задача "Мастерской" при тех средствах, которыми она располагает, становится неразрешимой.

Несколько тяжеловаты, по масштабам сцены, декорации москвича Арапова, неожиданно заявившего себя в Ростове. Странным показалось мне для такого опытного декоратора неоправданное сочетание трехмерного ствола с нарочито-плоскостною живописью леса. И уж совсем недопустимы обременительные, перегруженные костюмы. Неприятна "декадентская" манера читать стихи, исходящая, очевидно, от режиссера. Но, в общем, спектакль был хороший, подкупающий честностью работы, свежестью и неподдельным горением» (Анненков Ю. В сказке о французской булке // Жизнь искусства. 21—22 августа 1921 г.). Именно Анненков «с удовольствием рассказал об этом спектакле Гумилеву, который даже не подозревал, что его пьеса <...> поставлена на сцене» (Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. М., 1991. С. 108).

В конце июня 1921 г. по пути из Севастополя в Петроград, поэт, возвращаясь из поездки на Черное море (он сопровождал командующего военно-морскими силами РСФСР, адмирала А.В. Немитца), посетил Ростов-на-Дону. Актриса Г.Н. Халайджиева вспоминала: «Летним вечером 1921 года в последний раз собрались в своем театре: сезон окончился, все получили отпускные. Мужчины пошли покупать продукты, а девочки остались. Вдруг в 9 часов вечера примерно входит страшный косоглазый человек в потертом пальто и, не здороваясь, спрашивает: "Как пройти к директору?" Я указала. Через некоторое время выбегает С.М. Горелик: "Немедленно собрать всю труппу! Даем занавес!"

— Но мы уже в отпуске!

Собрались только к часу ночи. В зале сидели двое: Н.С. Гумилев и С.М. Горелик. Все актеры дрожали. Но спектакль прошел хорошо. Часа в 2 ночи Гумилев уже уезжал, и его пошли провожать все.

— Спектакль мне во как понравился (жест под подбородком). Хотите стать петроградским театром? Я буду вашим директором. Ну как? Едете?» (Жизнь Николая Гумилева. С. 203—204). В воспоминаниях другой актрисы «Мастерской» З.Д. Шубиной имеются некоторые уточнения: ни декораций, ни освещения, ни бутафории по случаю закрытия сезона не было, так что представление было выдержано в виде «чтения отрывков». На вокзале «...Халайджиева сказала Гумилеву: "Поклянитесь, что вы нас не забудете". Гумилев торжественно поднял руку и сказал: "Клянусь!"» (Театр. 1988. № 4. С. 84).

Поэт сдержал свою клятву. В конце июля вместе с приехавшим в Петроград С.М. Гореликом он начинает хлопоты по переезду труппы «Мастерской» в северную столицу. 29 июля 1921 г. Гумилев направил в Театральный отдел Наркомпроса официальное письмо, где изложил мнение о полезности создания в Петрограде театра, который бы «осуществлял постановки пьес современных русских авторов, работал бы

в тесном контакте с последними». Для осуществления этой цели Гумилев предлагал Театральному отделу «перевести в Петроград труппу Государственного Ростово-Донского театра под названием "Театральная Мастерская"» (Лукницкий П.Н. Труды и дни Н.С. Гумилева (Архив Лукницкого)).

«Вскоре, — вспоминает Г.Н. Халайджиева, — мы погрузились в два вагона и поехали. В пути Горелик получил известие (может быть, прочел в газете), что Гумилев расстрелян. Но Петроград был уже близко. Приехали.

Поселились на 3-м этаже дома на углу Литейного и Невского, там сейчас большой гастроном, а раньше была гостиница.

В Петрограде "Гондла" прошел 4 спектакля с полным аншлагом. Публика принимала восторженно. Билеты было не достать, хотя они были проданы на 40 спектаклей вперед» (Жизнь Николая Гумилева. С. 204). Однако триумфальная петроградская премьера «Гондлы» сыграла с «Мастерской» злую шутку. Во время финальных оваций на первом спектакле 8 января 1922 года зал, скандируя, стал вызывать на сцену автора (см.: Ходасевич В.Ф. Гумилев и Блок // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. М., 1990. С. 212). Реакция властей не замедлила себя ждать. «...Перед 5-м спектаклем в гримерную ко мне зашли люди в черном и велели разгримироваться, ибо спектакля не будет.

— Как? Почему? За что?

— Вы что, не знаете, что автор расстрелян?» (Халайджиева Г.Н. О постановке «Гондлы» // Жизнь Николая Гумилева. С. 204). Вскоре «Театральная мастерская» была закрыта.

Эти четыре спектакля, которые навсегда вписали имя «Театральной мастерской» в историю русского театра, имели обильные и пространные отклики в периодике, послужившие в то же время своеобразной компенсацией молчания критики при жизни автора «Гондлы». «8 января Петербург впервые увидел на сцене драматическую поэму "Гондла" Гумилева, написанную поэтом еще несколько лет назад, — писал З.Д. Львовский. — В ней, как и можно было ожидать, поэт оказался неизмеримо выше драматурга. Сам по себе сюжет не нов, даже трафаретен, и представляет собой поэтический перифраз древнего ирландского преданья о короле-лебеде, завезенном в чужедальнюю Исландию и там нашедшем себе смерть. Действие поэмы развивается скачками, не всегда обоснованно, но местами обнаруживает в авторе огромные драматургические задатки. В этом отношении особенно показателен второй акт в той его части, где исландские богатыри, дети лесов и приволья, почуяв в себе старую волчью закваску, звереют, теряют человеческий облик, уже не говорят, а воют, не ходят, а крадутся и чуть ли не на глазах зрителя обрастают когтями и волчьей шерстью. Здесь чувствуется что-то стихийное, ширь и манера Д. Лондона. Эта часть поэмы, не имея себе подобной по силе и выразительности в остальных актах, написана так вдохновенно и динамично, что не оставляет в нас никаких сомнений: в Гумилеве мы потеряли не только поэта, но и драматурга.

А для того, чтобы понять, какой это был поэт, достаточно прослушать его "Гондлу". Создай он только эту поэму, он удостоился бы чести быть вознесенным на

российский Парнас. Здесь стихи его — как те белые лебеди, о которых поет он в продолжение всей драмы. Здесь, как широкая и многоводная река, плавно и роскошно течет его стихотворная речь, и не знает очарованный, в сладостный плен попавший слушатель, чему более поражаться: многогранной ли образности, безупречной ли архитектонике стиха, богатству ли красок, божественной ли легкости творчества. Или же чудесам, несметным чудесам, которые таит в себе русский язык» (Вестник театра и искусства. 1922. № 4. С. 4). Справедливости ради надо отметить, что далеко не все отклики были столь безусловно комплиментарны. Так, весьма негативную оценку "Гондле" дал М.А. Кузмин. «...Это поэтическое произведение, — писал он, — совершенно неприменимо для сцены. Слова Гумилева, никогда не любившего и не понимавшего театра, не влекут за собой никакого жеста, никакого действия и нисколько не одушевлены театральной психологией и логикой. Из ограниченного количества неожиданных, необоснованных *поступков*, стихотворных *описаний* и лирических *сентенций*, неубедительных и часто друг другу противоречащих — никак не создать театрального впечатления. Героическими усилиями Театральной Мастерской было достигнуто, что какой-то призрак жизни затеплился в этом наивном и во всех отношениях мертвенном произведении» (Кузмин М.А. Условности. Пг., 1923. С. 107—108).

В оценке постановки все пишущие были единодушны: «Со своеобразной задачей постановки "Гондлы" Мастерская справилась. Труднее всего было, когда прерывался текст и по ремарке автора шло действие, не сопровождаемое словами, как, например, в конце пьесы, когда вождь ирландцев крестит исландских волков. Как только на сцене воцарялось молчание, пьеса как бы прерывалась. Самый жест, там, где он был, казался странным и плохо сделанным» (Т. «Гондла» // Петербург. 1922. № 2. С. 22). «Основной недостаток Театральной Мастерской заключается в излишнем внимании к чистопоказной стороне. К примеру: почти у всех исполнителей хорошо поставлены голоса, но красота интонаций идет в ущерб вдохновенности и "нутру". У артистов есть стремление к позе, причем эта поза, часто красивая и стильная сама по себе, рвет общий рисунок исполнения. Влечение к статуарности вредит жизненному жесту и естественности движений, что сушит, мертвит исполнение. Внешняя же красивость есть. Наряду с неудачными имеются и весьма удачные mises en scene, так же хорошо выполненные, как и задуманные» (Вестник театра и искусства. 1922. № 4. С. 4).

После запрещения спектакля «Театральной мастерской» доступ на сцену для гумилевской пьесы был закрыт. В первой половине 20-х годов упоминания об опальной «драматической поэме» иногда мелькали в специальных изданиях. Несколько строчек уделено «Гондле» в пространной работе о Гумилеве Ю.Н. Верховского, который выявлял связь пьесы с «основной музыкальной струей» гумилевской лирики, обычно полускрытой в его творчестве, по мнению исследователя, за «эпическими картинами»: «Пафос поэмы, с одной стороны, в христианизации, которую Гондла несет исландцам, с другой — в "нездешней" силе песенного дара и его носителя, песнопевца и глашатая любви» (Верховский. С. 541). Ю.И. Айхенвальд упоминал о «Гондле» в связи с мотивом «чувства воина к своему вождю», который

«настойчиво звучит» в гумилевской поэзии (см.: Айхенвальд Ю. Поэты и поэтессы. М., 1922. С. 44). С середины 20-х годов над «драматической поэмой», как, впрочем, и над всеми другими произведениями расстрелянного поэта, в СССР опустилась «завеса молчания». Но это не значило, что пьеса была забыта. В современных исследованиях, посвященных истории отечественной литературы 20—30-х гг., отмечаются многочисленные влияния «Гондлы» на крупнейших художников этой эпохи. Так, И. Винокурова генетически возводит к гумилевской пьесе «волчью» тему у позднего О.Э. Мандельштама:

Уведи меня в ночь, где течет Енисей
И сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по крови своей
И меня только равный убьет.

«...Про героя.., — пишет о «Гондле» И. Винокурова, — "люди-волки" (там действующие) так и говорят: "Только кровь в нем, о Конунг, не наша...". Именно эта чужеродность волчьему племени — в довершение сходства с мандельштамовским стихотворением — толкает героя на добровольную гибель. На искупительную жертву во имя превращения "волков" в людей. Вот что говорит Гондла перед тем, как покончить с собой:

...Я вином благодати
Опьянился и к смерти готов...

Не случайно словами из этого самого монолога Мандельштам и выразит в разговоре с Ахматовой свое бесстрашие перед судьбою: "Мы шли по Пречистенке (февраль 1934 г.). О чем говорили — не помню. Свернули на Гоголевский бульвар, и Осип сказал: "Я к смерти готов"» (Винокурова И. Гумилев и Мандельштам: Комментарии к диалогу // Вопросы литературы. 1994. № 5. С. 301). У самой Ахматовой, как впервые печатно отметил О. Ронен (Ronen O. An Approach to Mandelstam. Jerusalem, 1983. P. 303), данная фраза входит в первую главу первой части «Поэмы без героя»:

После — лестницы плоской ступени,
Вопль: «Не надо!» и в отдаленьи
Чистый голос:
«Я к смерти готов».

Она нередко интерпретировалась как скрытый намек на «уничтожение советским режимом как Мандельштама, так и Гумилева» (см.: Wells D.N. Anna Akhmatova. Her Poetry. Oxford, 1996. P. 104; Лекманов О.А. Книга об акмеизме. М., 1998. С. 121).

П. Поберезкина прослеживает трансформацию мотива «волшебной лютни» (как атрибута поэта) в творчестве Н. Клюева и Ахматовой:

Но памятью не ту струну
Я тронул на волшебной лютне!

Под ветром, зайца бесприютней...
(Н. Клюев. Письмо художнику Анатолию Яру, 1932)

Никого нет в мире бесприютней
И бездомнее, наверно, нет,
Для тебя я словно голос лютни
Сквозь загробный призрачный рассвет.
(А. Ахматова. Энума Элиш, 1943)

«Таким образом, рифма "лютни" — "бесприютней" приобретает дополнительную семантику, Клюев и Ахматова привносят в нее смысловой оттенок, который отсутствовал в гумилевских стихах: бесприютность как статус поэта» (Поберезкина П. Клюевское слово в творчестве Анны Ахматовой // Рітуально-міфологичний підхід до інтерпретації тексту. Київ, 1988. С. 147).

Советское литературоведение «вспомнило» о «Гондле» только один раз — в самый разгар страстей вокруг приснопамятного доклада А.А. Жданова 1946 г., «разоблачавшего» Зощенко и Ахматову. Примерно через год на страницах того самого журнала «Звезда», который фигурировал в специальном «Постановлении» Центрального Комитета партии, появилась «разоблачительная» статья А. Волкова, где, в частности, говорилось: «В 1916 году Гумилев пишет драматическую поэму "Гондла" <...> в которой мистика и упадочность достигают кульминационного пункта. <...> Идея "Гондлы" — проповедь христианского смирения. <...> Гумилев приходит к проповеди религии, которую он когда-то в полемике с символистами объявил частным делом поэта. Вместе с тем в "Гондле" возрождаются все атрибуты символистской поэтики, духи, ангелы, архангельский хор, таинство божие, пресвятой крест, шумящие крылья ангельских сил и т.п.» (Волков А. Знаменосцы безыдейности: (Теория и поэзия акмеизма) // Звезда. 1947. № 5. С. 181). Эта невразумительная характеристика с небольшими изменениями перекочевала в монографию Волкова «Очерки русской литературы конца XIX и начала XX веков» (М., 1952), а затем — в его учебник «История русской литературы XX века», выдержавший несколько изданий и долгое время являвшийся единственным источником информации о гумилевской пьесе для нескольких поколений советских студентов-филологов.

За рубежом, впрочем, «Гондлу» также вспоминали не часто. «Лучшей из больших вещей Гумилева» называл пьесу неутомимый популяризатор гумилевского творчества за границей Н.А. Оцуп, защитивший в 1951 г. в Сорбонне диссертацию, посвященную жизни и деятельности поэта. Для Оцупа в «Гондле» был важен прежде всего «автобиографический элемент». «Гондла <...> горбун, несчастный в любви», по мнению исследователя, есть «настоящий герой» Гумилева: «Вещь глубоко автобиографична <...> Некрасивый Гумилев нашел в цикле кельтских легенд образ для своего долгого затаенного страдания: горбун, но дивный певец, верующий и добрый, не таким ли ощущал себя в самых тайных тайниках души герой-поэт, гордый, почти заносчивый, но только с виду и только с неравными. Слияние поэта с его персонажем — явление

довольно распространенное. Примеров много и в русской литературе, и в мировой» (Оцуп Н.А. Океан времени. СПб., 1993. С. 572). С этой трогательной версией Оцупа были не согласны многие современники, также близко знавшие поэта. «Оцуп доказывает, что "Гондла" — автобиографическое произведение. И что Гумилев чувствовал себя горбуном, — иронизировала И.В. Одоевцева. — Все это, конечно, чистая фантазия, и я удивляюсь, как Оцуп, хорошо знавший Гумилева, мог создать такую неправдоподобную историю» (Одоевцева И.В. На берегах Невы. М., 1988. С. 73). Г. Струве особо отмечал «религиозное мирочувствие» «великолепной драматической поэмы о любви и бессмертии, написанной во время войны» (Струве Г.П. Гумилев // Россия и славянство. 29 августа 1931).

Краткие очерки — по существу, только пересказы содержания — посвящены «Гондле» в первых фундаментальных работах, посвященных творчеству поэта — вступительной статье В.М. Сечкарева к тому драматургии в СС и монографии M. Maline «Nicolas Gumilev, poete et critique acmeiste» (Bruxelles, 1964). В первой работе, впрочем, обращается внимание на «главный конфликт драматической поэмы: столкновение коренного зла с коренным добром. Зло представлено жаждой власти, беззаконием, эгоизмом и душевной грубостью исландцев, добро — смирением, упорядоченностью, любовью к ближнему и чувствительностью ирландцев» (СС III. С. XX), а также особо выделяется рассмотренная еще Ю.Н. Верховским «лирическая» тема героя и его «волшебной лютни»: «С <...> не вполне ясным и психологически не вполне обоснованным действием Гумилев связал легенду о колдовской лютне, тема которой уже раньше появлялась в его поэзии: в стихотворении "Волшебная скрипка", открывающем "Жемчуга" и посвященном Валерию Брюсову. Скрипка и лютня — символ поэтического дарования. Для отдавшего себя искусству нет отдыха и нет возврата. Он должен служить идеалу красоты без надежды на признание, без надежды быть понятым, без надежды на славу. Но настоящего поэта, как «милого мальчика» стихотворения, так и Гондлу, не страшат никакие последствия. Он пойдет своей дорогой и погибнет славной и страшной смертью непонятого поэта и пророка» (СС III. С. XXIV—XXV). С В.М. Сечкаревым впоследствии полемизировал Е.Терновский, считая его толкование «совершенно искусственным»: «Христианские мотивы поэмы играют дополнительную, орнаментальную роль (кстати, в истории раннего христианства мы не встречаем примера проповеди и приведения к крещению <...> путем самоубийства). На первый план выдвинута мысль о "гиератической" роли поэта; но если у символистов "гиератизм" понимался как пророчество, учительство, жречество, то Гумилев его трактует как высшую правду жизни — искусство. Только дар слова и пения выводит Гондлу из ничтожества <...> Трусливый, сентиментальный и трогательный Гондла становится королем и отказывается от этого титула, потому что, по пониманию Гумилева, выше поэта (искусства) ничего не существует» (Ternovsky E. Essai sur 1'histoire du poime russe de la fin du XIXe et du debut du XXe siecle. Великолепная неудача. Lille-Paris, 1987. P. 307—308).

Э. Сампсон в своей книге о Гумилеве отметил высокие художественные достоинства «Гондлы», но также дал лишь краткое резюме содержания пьесы, в которой он

усматривал отображение внутреннего конфликта двух сторон характера самого Гумилева: «между воином — человеком земным, чувственным, страстным, мужественно-деятельным, самоуверенным <...> и поэтом — кротким, робким, нежным, набожно религиозным идеалистом, для которого любовь — незапятненно-чистый, духовный опыт и преддверие в сферу идеального» (Sampson E.D. Nikolai Gumilev. Boston, 1979. P. 165). От «биографической» версии отталкивается и американский критик С. Драйвер. Сочувственно процитировав биографическое толкование «Гондлы» Н. Оцупом, он признает, что в этой пьесе Гумилев дает наиболее сложную психологическую характеристику персонажей. Однако саму пьесу С. Драйвер не относит к числу безусловных удач поэта: «Сюжет пьесы замысловат, но лишен как изобретательности, так и особенного значения; он опирается на ряд театральных общих мест, неправдоподобных стечений обстоятельств и случайностей — ошибочного восприятия личности, приводящих к возможности кровосмешения и т.д.». В столкновении Гондлы с Конунгом Драйвер находит шаблонное для драматургии Гумилева противопоставление идеализированного поэта-героя более старому персонажу «короля» — заземленного, скорее практичного, чем опрометчивого, расчетливого и бесстрастного. Лаге — типичная для «больших» драматических произведений Гумилева «вторичная фигура» соперника — молодого князя и воина, лишенного, однако, «божественной искры» поэзии. Известный интерес, на взгляд критика, представляет собой совмещение в одном лице обычных для пьес Гумилева положительной и отрицательной женских ролей — тем более что конечная «победа» Лаик является произвольным случаем. В драматургии Гумилева, как правило, «только сверхъестественные женские персонажи обладают чистотой и, за исключением “Дон-Жуана в Египте”, все обыкновенные женщины так или иначе запятнаны» (Driver S. Nikolaj Gumilev's Early Dramatic Works // Slavic and East European Journal. XII, 3. 1969. Pp. 333, 338, 344—345.)

Очень подробный фактологический материал, проясняющий существенные особенности художественного мира «Гондлы», содержится в уже упомянутой статье В. Рудинского. По мнению исследователя, «отклонения от летописной точности» у Гумилева являются не «промахами», а «сознательной адаптацией фактов в пользу исторического вымысла». «Впрочем, отклонений у Гумилева мало. Наоборот, подобно Пушкину, он сумел в кратких эпизодах передать самую суть раннесредневековой Ирландии, коснуться двух ключевых проблем ее существования: ее христианской миссии и ее оборонительной борьбы со скандинавами» (Рудинский В. Кельтские мотивы в русской литературе // Новый Журнал (Нью-Йорк). 1984. № 156. С. 125). Этот вывод подтвержден многочисленными примерами. Эту тему продолжил Д. Рейфилд, который также рассматривал гумилевскую пьесу в контексте русского восприятия кельтской культуры. По наблюдениям исследователя, лишь к началу XX в. русские культурные деятели стали непосредственно откликаться на кельтские мотивы и настроения, быстро дойдя до отождествления славянского духа с кельтским: «обе нации жили за счет интуиции и племенных обычаев; обе находились под угрозой беспощадно рационалистического мировоззрения и организации латинских и германских культур». Как на отзвук типичной «кельтской-не-кельтской оппозиции» мрач-

ной поэтичности и бесчувственной живучести, Рейфилд ссылается и на «Гондлу», характеризуя ее «мазохистическим истолкованием двух миров, поэзии и реальной действительности, на фоне норманской победы над кельтскими обитателями Исландии» (Rayfield D. Celtic, Wagner and Blok// Symbolism and After. Essays on Russian Poetry in Honour of Georgette Donchin. Ed. McMillin A. London. Bristol Classical Press, 1992. P. 15).

С достаточно неожиданной трактовкой пьесы выступила на юбилейной конференции 1986 г. Э. Томпсон. Она усматривает в «Гондле» некую переоценку «парадоксов русской идеологии». Определив главную тему этой пьесы как конфликт агрессивности и жестокости с пассивностью, смиренностью и кротостью, Томпсон пишет: «Казалось бы, пьеса ничего общего не имеет с историей России <...>; но хотя она настолько схематична, что кажется малоубедительной, она значительна тем, что в ней Гумилев пытается представить примирение "иконы с топором" без того, чтобы прибегнуть к общим местам и эмоциям, обычно сопутствующим этим клише. Две противоположности русской культуры — "бездомные странники" и "Туркестанские генералы" (имеются в виду образы ст-ний Гумилева «Оборванец» и «Туркестанские генералы» — см.: Наст. изд. Т. 2. С. 112 и 95. — *Ред.)* — аллегорически выявлены в кротости лебедей и зверстве волков, а затем примирены за счет действий одной героической личности. Хотя ни в историческом, ни в художественном смысле это не до конца убедительно, но пьеса является не просто прославлением русской идеологии, а попыткой найти выход из нее» (Thompson Ewa M. N.S. Gumilev and the Russian Ideology// Berkeley. Pp. 321—322). Еще более оригинальную интерпретацию предлагает С.Карлинский, увидевший в «Гондле» проявление интереса Гумилева к нетрадиционной «половой тематике» — андрогинств, гермафродитизм и гомосексуализму. С. Карлинский обратил внимание иа перестановку сексуальных ролей в контрасте слабого мужского протагониста Гондлы с амазонкой Лерой как самый близкий подход Гумилева к темам трансвестизма, восходящим к комедиям Шекспира и роману Готье «Mademoiselle de Maupin» и нашедшим более пространную трактовку в модернистской драматургии Кузмина и Цветаевой (см.: Karlinsky S. Kuzmin, Gumilev and Tsvetayeva as Neo-Romantic Playwrights // Russian Theatre in the Age of Modernism. Ed. Russell R. and Barratt A. Basingstoke, 1991. Pp. 116—117).

Э. Русинко в пространной статье развивает гипотезу о том, что одним из основных источников «Гондлы» могла быть ранняя пьеса Г. Ибсена «Богатырский курган» (1850, вторая ред. 1853 г.), «в результате чего получается тонкая полемика идей и образов и, более того, спор о назначении и практике драматургии». Драматический конфликт у Ибсена так же, как и у Гумилева, опирается на напряженную диалектику Севера и Юга, и центральным является приятие христианства викингами-язычниками под влиянием кротких южан. Герой пьесы Ибсена — король из Норвегии Гандальф — приплывает, чтобы отомстить за своего отца, погибшего от набега викингов. Его очаровывает молодая христианка Бланка, которая осыпает цветами курган налетчика-викинга. Ее самоотреченная любовь к врагам так трогает Гандальфа, что, даже заподозрив в приемном отце Бланки Родерике убийцу своего отца, он скорее готов

принести себя в жертву, чем разрушить счастье христиан. Родерик извещает Гандальфа, что он на самом деле его уцелевший отец Рюрик (мотив «двойного имени»). Гандальф разрешается от своей кровавой клятвы и может вернуться восвояси, духовно просветленным, вместе с «приемной сестрой» Бланкой. По мнению Э. Русинко, Гандальфа можно считать дохристианским героем духа, готовым приять мученическую смерть ради своего народа (в пьесе он соотносится с мифическим Бальдером). Однако там, где Ибсен неохотно принимает христианство, Гумилев выявляет истинную религиозность, заменяя рациональную диалектику норвежского писателя русскими деятельностью и страстностью. Далее Русинко отмечает, что Лера/Лаик во многом напоминает «женские парные роли» в пьесах Ибсена от Фурии и Аврелии до Гедды Габлер и Тэа Элвстед. Что касается непосредственно Бланки, то в ней, как и в героине Гумилева, намечается двойственность. Хотя она побуждает Гандальфа к приятию Христа, она все же тоскует по мужественному облику викингов и утверждает, что она «скорее ястреб, чем лебедь». «Сопоставлением викингов с ирландцами он указывает на два аспекта истории России — ее варяжские истоки (должно быть, не ускользнуло от внимания Гумилева, что крещенного викинга у Ибсена зовут Рюриком), и ее современный союз с Англией <...> Но в конечном счете его пьеса выдвигает образ России — кроткой, миролюбивой, алчущей справедливости. <...> Переняв у Ибсена близкие себе элементы (героизм викингов, романтическую доблесть), переиначив те, от которых он отказывался (интеллектуализм, индивидуальность, усталость от мира, нерелигиозность), Гумилев заменяет символистское восприятие Ибсена своей акмеистической переделкой. Отказываясь от символистского мифотворчества и «германской» социальной метафизики Ницше и Ибсена, Гумилев отождествляет с христоподобным персонажем Гондлой Россию, ставя ее на сторону Бога, как предназначенную для верного спасения, даже если она в настоящий момент ослаблена, горбата, травлена волками» (Rusinko E. Rewriting Ibsen in Russia: Gumilyov's Dramatic Poem «Gondla»// The European Foundations of Russian Modernism. Ed. Barta P.I. Lampeter, 1991. Pp. 189—218, 212—213).

Уже упомянутый выше Доналд Рейфилд посвятил «Гондле» отдельную краткую статью в английской энциклопедии русской литературы. Ее главные положения сводятся к следующему: «Драматургическая традиция символизма явно ощущается в изображении женственности, колеблющейся по-блоковски между грубым насилием и поэтическим гением, и в противопоставлении в духе Малларме германской воинственной брутальности кельтской магической кротости<...> Однако Гумилев усиливает этот символистский сюжет введением положительного идеала героизма: несмотря на тематику "любовь—смерть", концовка пьесы — победоносна. К тому же четкое разграничение ролей «волчьих» исландских язычников и «лебединых» христиан <...> намекает на некое их сосуществование, если не мирное, то симбиотическое. В духе акмеизма Гумилев принимает мир такой, как он есть, стремясь лишь разъяснить его природу, но не отказаться от него оттого, что он кошмарен. Как и в других трагедиях Гумилева ("Актеон", "Отравленная туника"), нежно-чувствительный герой, одержимый любовью, погибает от травли: в унизительных испытаниях, которые должен прохо-

дить Гондла вплоть? до его героического самоубийства, содержится многое, типичное как для экзотизма Гумилева, так и для его личного садомазохизма. Но воздействие пьесы зависит и от двух других моментов. Во-первых, это — призыв к прекращению войны и ожесточения <...> Во-вторых, это — сугубо личная исповедь, ибо исландский завоеватель и ирландский поэт сосуществовали внутри Гумилева, а изображение его полусестры, полуневесты, дикой исландской валькирии Леры <...> явно намекает на отношения Гумилева с Ахматовой» (Rayfied D. Gondla // Reference Guide to Russian Literature. Ed. Cornwell N. London: Fitzroy Dearborn, 1998. P. 376).

С 1990 года «Гондла» попадает в поле зрения отечественных литературоведов, захваченных бурным процессом «возвращения» ранее запрещенной литературы в российский читательский обиход. В первых работах, посвященных драматургии поэта, естественно, на первое место выдвигается этическое начало. В книге В.К. Лукницкой — одной из первых отечественных монографий о творчестве поэта — «Гондла» весьма неожиданно предстает как апология экзистенциального самоубийства: «Гумилев назвал "Гондлу" драматической поэмой, и этим он все объяснил. Что главное для него? Непримиримость зла и добра, но и невозможность лишить человека единственного его оружия, его защиты — чести, гордости, достоинства. И еще — то, что у человека всегда есть выход и надежда — уйти в мир иной. Но "та жизнь будет чиста, светла и прекрасна настолько, насколько человек будет чист и светел в жизни этой. И такой выход, такой уход — торжество победы над злом и несправедливостью"» (Жизнь поэта. С. 197). Оригинальную «метафизическую» трактовку пьесы предложил С.Л. Слободнюк, обратив внимание на очевидную парадоксальность ситуации, при которой «вера Христова вдохновила Гондлу на самоубийство». По мнению исследователя, это произошло потому, что вся пьеса построена на утверждении релятивизма добра и зла и представляет собой демонический «карнавал» оборотней, смысловым средоточием которого является образ «двуликой» героини: «Лера-Лаик, ночью принимающая облик лебедя, а днем — волка, губит беспредельно верящего в Христа Гондлу. И он, смертью своей заставивший оборотней принять крещение, оказывается бессилен перед девушкой. Да, она провожает мученика в последний путь, чтобы тот на небесах снял с нее волчьи чары. Но из того мира, где это произойдет, нет возврата. И на земле оборотень оказывается более могущественным, чем вера Христова...» (Слободнюк С.Л. Н.С. Гумилев. Проблемы мировоззрения и поэтики. Душанбе, 1992. С. 104).

Д.И. Золотницкий, автор вступительной статьи к первому отечественному сборнику драматических произведений поэта, видел в «Гондле» сложный аллегорический шифр, выявляющий глобальные «антиномии» онтологического толка — война — мир, сила — слабость, вера — безверие и т.д. «В олицетворенных метафорах "Гондлы" поэт постигал природу изначально сложных вещей или хотя бы приближался к их разгадке. В монологах и диалогах поднимались истинно гумилевские, лишь этому автору принадлежащие сквозные «проклятые вопросы» с неоднозначными и необщеобязательными ответами. Все там было сложно, романтически противоречиво» (ДП. С. 22). (В зарубежном литературоведении сходным образом трактовала «Гондлу»

И. Делич в своей статье о Гумилеве в объемном учебнике, посвященном общей истории Серебряного века. В «Гондле», по мнению И. Делич, мы находим «пространный стихотворный диалог на типичную тему "души и тела", где душа, тело и дух представлены посредством персонификации в виде отдельных характеров. Гондла, ирландский христианский бард, олицетворяет дух. Лаге, исландский воин-язычник, олицетворяет тело, а Лера-Лаик <...> разъятую и мятущуюся душу» (Делич И. Николай Гумилев // История русской литературы XX века. Серебряный век. М., 1995. С. 499)).

Следует также упомянуть и о работах, сопоставляющих «Гондлу» с другой «большой» пьесой Гумилева — трагедией «Отравленная туника». «Обе трагедии, — писал О. Ильинский, — построены на том же, на чем строится и все остальное его творчество, но здесь все это предстает в сжатом и обостренном виде. Можно сказать, что обе трагедии строятся вокруг мотива безнадежной борьбы и героической гибели. Такой мотив вообще основной признак этого жанра, но Гумилев потому и обращается к трагедии, что именно этой тематикой и определяется многое в его творчестве, даже в лирике. <...> Фабула обоих трагедий двойственна. Их центральные герои гибнут при схожих условиях: Гондла — в борьбе за христианство против язычества, Трапезондский Царь — в результате сложной любовно-политической интриги при византийском дворе. В обеих трагедиях есть также центральная тема обманутой любви. Лера-Лаик двойственностью своего имени как бы символизирует ту двойственность женского облика, которая была стержневой для всей любовной лирики поэта <...> В обеих трагедиях центральные герои кончают самоубийством; однако моральная красота их обликов настолько значительна, что они воспринимаются как мученики (особенно Гондла), а смерть их есть нравственная победа. В земном плане торжествует сильный и ловкий проходимец <...> Но в высшем плане победителями являются Гондла и Трапезондский Царь. <...> По трагедиям Гумилева можно изучать мотивы его любовной лирики, т.к. между тем и другим существует органическая связь» (Ильинский О. Основные принципы поэзии Гумилева // Записки русской академической группы в США. 1986. № 19. С. 380). Иную методику для сопоставления «Гондлы» и «Отравленной туники» избрал М. Молодык, также, впрочем, утверждавший, что в драматическом наследии Гумилева достаточно полно отразился «весь духовный мир поэта: мысли о мироздании, о вечном, о человеческих душах, о вере, о судьбах, жертвенности и предопределенности <...> Но сквозь множество инородных культурных наслоений удается рассмотреть доминирующую мысль автора о едином Боге, вера в христианство является его духовной первоосновой...» (Молодык М. К вопросу о духовно-религиозном контексте «исторических» драм Н.С. Гумилева // Православие и культура. Киев, 1996.
№ 1. С. 34). По идее исследователя, и «Гондла», и «Отравленная туника» имеют общую задачу — определение того, «какой должна быть угодная Богу христианская проповедь», и в этом качестве «превращаются в некое воплощение представлений Гумилева «о законе и благодати»»: «В сущности, в двух этих пьесах речь идет о двух путях утверждения новой веры — «внутреннем», духовном, «неформальном» (и нена-

сильственном) и «внешнем», осуществленном в приказном порядке, как введение общеобязательной повинности. Гондла и Юстиниан олицетворяют собой эти два пути и одновременно два противоположных типа личности — поэта и «законника». <...> Свою миссию короля <...> Гондла видит не как мирскую власть, а как миссию духовную: он неоднократно подчеркивает, что его царство «не от мира сего» и что сам он — «монета, которой Создатель / Покупает спасенье волков». <...> Конечная цель Юстиниана — с помощью религии укрепить империю, Гондлы — с помощью королевской власти обратить и спасти тех, над кем он поставлен править. Аналогичным образом можно выявить противоположность в понимании своего долга Юстинианом и Гондлой в их отношении к врагам: Юстиниан знает только один способ укрепления своей власти — уничтожение врагов (или соперников), Гондла свое торжество над ними видит в тот момент, когда ему удается внушить им этические ценности христианства» (Молодык М. К вопросу о духовно-религиозном контексте...С. 35—37). Эту же антитезу «благодати» и «закона» исследователь обнаруживает и на «формальном уровне», отмечая, что «Гондла» отличается «жанровой неканоничностью» (драматическая поэма), «структурной неканоничностью» (четыре действия) и «языковой неканоничностью» (рифмованный трехстопный анапест — «размер для драмы нетипичный»), тогда как «Отравленная туника» — «нарочито нормативна». «Все сказанное, — заключает исследователь, — дает основание считать "Гондлу" и "Отравленную тунику" гумилевскими "словом о законе" и "словом о благодати", и то, что исторический и этнический материал, на котором слова эти выстроены, достаточно далек от русского контекста, есть лишнее подтверждение тезиса <...>: глубинное русско-православное мировоззрение Гумилева часто и намеренно облекается им в "экзотические" формы, приводя в конечном итоге к мысли о единстве духовных основ, о некоей общемировой духовной правде» (Молодык М. К вопросу о духовно-религиозном контексте... С. 38).

Близкую интерпретацию «Гондлы» предлагает и Ю.В. Зобнин в монографии, посвященной религиозно-философским аспектам творчества поэта. Доказывая, что в гумилевском художественном мировосприятии эротические переживания в полном согласии с православной антропологией делятся на собственно «любовь» и «любовную похоть», «блуд», исследователь, в частности, замечает: "Гондла" — рассказ о крещении язычников, причем путь к крещению трактуется Гумилевым именно как путь к узнаванию любви; до момента крещения герои "Гондлы" <...> знали только любовную похоть в ряду других диких страстей, зовущих к чувственным удовольствиям. Знание о любви — "тайна" Гондлы и источник его конфликта с "волками", которые не могут понять королевича. <...> "Волки"-язычники смеются и издеваются над Гондлой, но в то же время боятся и ненавидят его, ощущая в "голубом огне" его глаз силу какого-то "небесного гнева" и, главное, переживая странную ущербность собственной души, мятущейся в ожидании любви. <...> Невесту Гондлы, Леру, эта "неутоляемая жажда", предчувствие любви, доводит до своеобразного "раздвоения личности". <...> И вот в миг, когда Гондла, став королем, пожертвовал собой, чтобы доказать "волкам", что его "Божество" в отличие от языческих идолов "покоряет

смерть", Лера, подходя вместе с другими "волками" к Кресту, понимает то, что предчувствовала «ночная Лаик»:

Только Гондлу я в жизни любила,
Только Гондла окрестит меня.
<...>

Крещение — это и есть познание любви, движение вместе с любимым по ее "свободному морю" к "неземной, лебединой отчизне"» (Зобнин Ю.В. Николай Гумилев — поэт Православия. СПб., 2000. С.178—182).

В свободной обработке М. Крусефикс (Martyn Crucefix) английского перевода М. Баскера «Гондла» была поставлена студенческой (аспирантской) Театральной студией колледжа Оксфордского университета им. Вульфсона (Wolfson Theatre Wokshop). Пьеса исполнялась дважды 16 и 18 февраля 1981 г. Режиссером был М. Роз (Michael Rose). На одном спектакле присутствовал президент Колледжа сэр Исайя Берлин. После легализации творчества Гумилева в России «Гондла» был поставлен в 1993 г. московским театром «Сфера» (режиссеры Е. Еланская, В. Солдатов, художник В. Солдатов; рец.: Театр. 1993. № 7. С. 97—99; Федерация. 1993. № 34. С. 5).

В. Рудинский существенно уточняет время действия пьесы. «При попытке соотнести хронологический сюжет "Гондлы" с реальными событиями трудности возникают не столько с ирландской, сколько с исландской стороны: упоминаемые тут деяния Эрика Красного и колонизация Гренландии относятся не к IX, а к X в. Что до Ирландии, то в ней IX столетие — "золотой век", а X — апогей войны с викингами, кончившейся полным разгромом. <...> Хронологические неувязки пьесы имеют, очевидно, следующие корни: Гумилеву представлялось недобросовестным приписывать фантастическому, хотя и вполне правдоподобному на фоне эпохи, Гондле реального исторического отца среди подлинных верховных королей Ирландии; а если бы он уточнил год, то пришлось бы» (Рудинский В. Кельтские мотивы... С. 125—129).

Действующие лица. *Конунг* — у скандинавских народов военный вождь, с образованием государственности — король. *Ярлы* — родовая знать, выполнявшая в войске конунга роль дружины. *Сноррe (Снор)* — имя, взято из "Саги об Эйрике Красном" (Древнесеверные саги и песни скальдов в переводах русских писателей. СПб., 1903. (серия «Русская классная библиотека». Сер. 2. Вып. 25.) С. 163), *Груббе* — из сказки С. Лагерлеф «Чудесное путешествие Нильса Хольгерсона с дикими гусями по Швеции», в которой так именуется главный враг героя — старый лис. *Лаге* — персонаж норвежской «Песни о Лаге и Йо» (см. выше), *Ахти* — прозвище Лемминкяйнена из «Калевалы» (см. выше). О происхождении второго имени *Леры* — *Лаик* — Гумилев писал в «Заметках о «Гондле»: «...изобретенное мною тайное имя героини Лаик, по указанию профессора А.А. Смирнова, крайне близко кельтскому слову Лаих, что значит герой, богатырь...»; об этом в контексте «поэтической фонологии» Гумилева — «с внутренним зиянием для означения женственной ипостаси суровой Леры» — см. также: Тименчик Р. Заметки об акмеизме. II // Russian Literature. 1977. Vol. 3. P. 288.

Вместо предисловия. Первая цитата взята из первого абзаца статьи С.Н. Сыромятникова «Саги скандинавского севера», помещенной в книге: Древнесеверные саги и песни скальдов в переводах русских писателей. СПб., 1903 (серия «Русская классная библиотека». Сер. 2. Вып. 25). Правда, в отличие от Гумилева, С.М. Сыромятников видел благую миссию ирландской экспансии в Исландии не столько в христианизации последней, сколько в расцвете ее культуры: «Но воздействие ирландцев на скандинавов в Исландии не совершилось так тихо, бесследно, безразлично для всемирной истории, как бесследно прошли первые встречи норманов с кельтами в Ирландии и Шотландии; оно произвело богатую и красивую литературу, сохранившую для нас отзвуки ранней истории, поэзии, мировоззрения и быта германского племени» (Древнесеверные саги... С. 241). Что же касается второй цитаты из статьи Ж.Э. Ренана «Поэзия кельтских народностей» («La poesie des races celtiques»), опубликованной в журнале Revue des Deux Mondes 1 февраля 1854 г., то ее текст взят Гумилевым в сокращении из той же статьи Сыромятникова, где в своей полноте она предстает подлинной апологией кельтскому типу расы: «Бесконечная тонкость чувства, — говорит Ренан (сам кельт родом), — отличающая кельтскую расу, тесно связана с ее потребностью в сосредоточении. Натуры, мало раскрывающиеся, почти всегда чувствуют наиболее глубоко, ибо чем глубже чувство, тем меньше оно стремится к обнаружению. Отсюда эта прелестная скромность, какая-то прикрытость, сдержанность и изящество. <...> Если бы было позволено назначать пол народам, как отдельным лицам, то следовало бы не колеблясь сказать, что кельтская раса <...> есть существо женское. Полагаю, что ни одно племя человеческое не внесло в любовь столько таинственности, ни одно не задумывало с большим изяществом идеала женщины и не находилось под столь сильным его влиянием. Это род опьянения, сумасшествия, головокружения. <...> Кельты были племя естественно христианское. Не искажая и не отнимая у них каких-либо качеств, христианство только развило их и усовершенствовало, и благодать у них действовала через женщин, через какую-то прелесть чистоты и кротостн. <...> Повсюду в других местах <...> христианство встретило, как первый слой, греческую или римскую цивилизацию. Здесь же оно нашло свежую почву, аналогичный себе характер, естественно готовый к его восприятию» (Древнесеверные саги... С. 249—250). Г.П. Струве в своих комментариях к «Гондле» заметил, что в цитате из Ренана Гумилев допустил небольшое изменение: «...у Сыромятникова говорится о богатыре кимрском (так и у Ренана в подлиннике), а Гумилев пишет "богатырь *кельтский*"» (СС III. С.234). В. Рудинский, поясняя эту гумилевскую «редакцию», указывает, что определение «кимрский» есть лишь «наукообразный термин», дублирующий хорошо известное понятие «валлийский». «Уточним затем, что термин *кимры*, как и название Уэльса *Кембрией*, возникли в VI в., обозначая соратников некоего завоевателя, принца Кюнеды; cymry означает по-валлийски "спутники", "товарищи". Неудивительно, что Гумилев в своей ссылке на статью Ренана с присущим ему безошибочно хорошим вкусом заменил слово *кимрский* словом кельтский» (Рудинский В. Кельтские мотивы... С. 129)

Из статьи Сыромятникова, точнее — из цитаты из сказки Г.Х. Андерсена «Лебединое гнездо», приводимой там, в «драматическую поэму» попал один из центральных символических образов — образ «лебедей»: «В древние времена полетела стая лебедей через Альпы на зеленые миланские равнины, где так чудно живется; эту стаю лебедей прозвали лангобардами.

Другая стая, с блестящими крыльями и острыми глазами, понеслась в Византию, стала там у царского престола и распустила свои огромные крылья точно щиты, чтоб закрыть ими царя. Ее прозвали варягами.

С французского побережья раздался крик ужаса: летели с севера кровавые лебеди с огнем под крыльями, и народ молился: "Освободи нас, Господи, от диких норманов".

На свежем английском дерне стоял датский лебедь на открытом берегу, увенчанный тройной короной; он простер над страной свой скипетр».

«В таких поэтических образах, — писал С.Н. Сыромятников, — говорил о переселении норманнов и о разбойничьих набегах викингов Ганс Христиан Андерсен в одной из своих глубокозадуманных сказок, выражая в образах то, что доказывали датские историки» (Указ. соч. С. 241). Гумилев, как видно, несколько переосмыслил символику Андерсена, закрепив за «лебединой» темой сугубо «позитивное» значение и противопоставив ей тему «*волчью*», нашедшую свое выражение в раннем гумилевском стихотворении «Волшебная скрипка» (1907) (см. об этом ст-нии далее). Никаких других параллелей с пьесой Гумилева в статье С.Н. Сыромятникова (вопреки утверждениям некоторых исследователей) нет.

Действие первое

Ст. 1—4. — Ср. мотив неуместного брачного пира и мотивы незаконного (кровосмесительного) унаследования власти в «Гамлете» В. Шекспира.

Ст. 11. — Имя Гер-Педера заимствовано из песен «Отплытие Гер-Педера» и «Исповедь Гер-Педера» (см. выше).

Ст. 13. — Ср.: «У русалки мерцающий взгляд», в посвященном Ахматовой ст-нии Гумилева «Русалка» (см.: Т. 1. С. 76).

Ст. 43. — Скальды — норвежские и исландские певцы IX—XIII вв., которые создавали хвалебные песни в честь богов и героев.

Ст. 39—60. — Смысл «небывалого дела» Конунга заключается, согласно пояснениям В. Рудинского (см.: Рудинский В. Кельтские мотивы... С. 126—129), в следующем: составляя культурное целое (по аналогии, напр., с Древней Русью), Ирландия не была политически единой, распадаясь на ряд королевств (семь больших и множество мелких — по образу «удельных княжеств» у славян). Правда, надо всем возвышался т.н. «*ард ри*», т.е. «верховный король» (некий аналог «великого князя» Киевского), который руководил национальным советом («ри даиль»), однако степень его власти очень сильно зависела от личного авторитета человека, занимающего это место. Между тем IX в. — крайне тревожное время как для Ирландии, так и для (особенно) Исландии ввиду агрессии *норвежцев* и *датчан*, так что необходимость

объединения под единой властью становилась осознанной этнокультурной доминантой, а феодальная раздробленность ясно воспринималась как слабость («Над своими нас манит победа...»). В качестве особо вопиющего примера этого Конунг приводит восстание ранее подчиненных исландцами скрелингов, т.е. народностей, населяющих т.н. Скрелингерланд, т.е. земли, лежащие к западу от Исландии — Северную Америку, Ньюфаундленд (так он именуется, кстати, у Брюсова в поэме «Царю Северного полюса») и Гренландию. В данном случае речь идет, вероятно, об эскимосах Гренландии, которые, правда, были подчинены исландцами позже — в X в. (см. об этом выше). Слово «скрелинг» в обиходе викингов носило уничижительное значение — «слабак», «заморыш» (см.: Соч II. С. 409). Ввиду необходимости объедннения под единовластием авторитетного владыки — ард ри — Конунг решает взять на воспитание сына нынешнего ирландского короля, каковым он считает Гондлу. Это по тогдашнему дипломатическому этикету — жест добровольного признания подчиненного положения Исландии («Осмотрительно, мудро и тонко / Я давал наставленья послам...»): «Люди богатые и знатные отдавали своих сыновей на воспитание бедным или менее знатным. Просить себе чужого ребенка на воспитание — значило подчинение, зависимость...» (Образцовые произведения скандинавской поэзии. Ч. 1. Воронеж, 1875. С. 10). Таким образом, династический брак со знатной исландкой закреплял за Гондлой безусловный властный авторитет, дополненный, помимо прочего, в глазах ирландцев и религиозными соображениями — язычники добровольно подчиняются христианину. Отсюда — двойственная символика, употребляемая Конунгом при описании данного союза: политическая («волки союз заключают / С лебедями спокойных озер») и религиозная («ныне венчают / Гондлу с Лерой Спаситель и Тор»; Тор — в скандинавском языческом пантеоне бог грома, бури и плодородия, один из главных асов (богов, возглавляемых Одином), изображаемый с громовым молотом, поясом силы и железными перчатками. В результате Гондла имеет, с точки зрения Конунга, все шансы стать именно ард ри — «Ирландии всей королем», не на словах, а на деле. «Показанная у Гумилева попытка старого конунга устроить союз волков с лебедями вполне понятна: в этот период возникает множество династических браков и временных государственных и военных объединений; население Гебридских и Оркнейских островов и посейчас остается плодом смешения кельто-скандинавской крови; даже в самой Исландии жило немало кельтов» (Рудинский В. Кельтские мотивы... С. 127).

Ст. 78—84. — Характеристика Конунга в монологе Снорре содержит мотивы, восходящие к стихотворению В.Я. Брюсова «Старый викинг» и его же поэме «Царю Северного полюса».

Ст. 101—108. — Замысел Ахти (позже осуществленный Лаге) восходит к норвежской «Песне о Лаге и Йо».

Ст. 137—144. — Говоря об этимологии женских имен в средневековой германской литературе, Вильгельм Шерр отмечает, что «женские имена распадаются на две совершенно разные группы. Одна из них связывает природу с красотою; она старается обозначить приятное, прелестное, благотворное и радующее. Имена этой группы гово-

рят о любви, верности, блаженстве, веселье и мире, о святости и божественности; они напоминают о нимфах и дриадах, о лебедях, купающихся в лесу, и о легком тумане, висящем над водой и лугами. Другая группа показывает нам воинственных женщин, веселых, владеющих оружием, потрясающих факелами, стремящихся к победе. Таких воинственных женщин, валькирий, знает и германская мифология. И в то время, как Тацит свидетельствует о почитании женщин у германцев, об их вере в святость и пророческую силу женской природы, в то время, как у него женщины стоят рядом с мужчинами, только давая им советы, вдохновляя и ухаживая за ними, позднейшие историки рассказывают, что некоторые женщины принимали участие в войне вполне вооруженные. Этот амазонский идеал не мог вырасти в одно и то же время на одной и той же почве с кроткою группой мирных женских образов. Скорее эти имена с их различным нравственным содержанием указывают на две разные эпохи, какие мы и найдем в достоверной истории духовной жизни германцев» (Шерр В. История немецкой литературы. Ч. 1. СПб., 1893. С. 9—10). Антитеза состояний «дня» и «ночи», соответствующая номинативной антитезе, присущей героине, восходит к сказке Г.Х. Андерсена «Дочь болотного короля» (см. выше).

Ст. 146—148. — Ср. со ст-нием А.А. Блока «К Музе» (1912) — «И такая влекущая сила / Что готов я твердить за молвой / Будто ангелов ты низводила, / Соблазняя своей красотой».

Ст. 189. — Имеется в виду Ирландия, поэтически именовавшаяся «зеленый Эрин».

Ст. 193—194. — Имеется в виду образ Марии, запечатленный на богородичной иконе (в византийско-русской иконописи) «Одигитрия» (т.е. с греч. — «Путеводительница»): Пресвятая Дева изображена здесь в покрывающем ее голову плате с тремя звездами, которые уподобляются спасительному свету маяка для всех сбившихся с пути и терпящих бедствие в житейском море. См. также ст-ние В.Я. Брюсова «Звезда морей»:

И был я проклятием Богу исполнен,
Упав за борт,
И три дня носился по пенистым волнам,
Упрям и горд.
Но в миг, как свершались пути роковые
Судьбы моей,
В сияньи предстала мне Дева Мария,
Звезда морей.

Ст. 198. — Бальдер (Бальдур) — в скандинавской мифологии юный, прекрасный бог, любимый сын Одина и Фреи, неуязвимый для стрелы и меча; асы забавлялись, метая в него стрелы. Образ Бальдера со стрелами — центральный символический образ в истории общеизвестной в литературных кругах Серебряного века стихотворной «дуэли» Брюсова и Андрея Белого из-за Нины Петровской (едва не переросшей в дуэль настоящую). В стихотворении Брюсова «Бальдеру Локи» читаем:

Припаду на тайном ложе
К алой ласковости губ:
Ты метнешь стрелу — и что же!
Я, дрожа, сжимаю труп.
Но мне явлен Нертой мудрой
Призрак будущих времен.
На тебя, о златокудрый,
Лук волшебный наведен.
В час веселья, в ясном поле,
Я слепцу вручу стрелу, —
Вскрикнешь ты от жгучей боли,
Вдруг повергнутый во мглу.
....
Выше радуги священной
Встанет зарево огня, —
Но последний царь вселенной,
Сумрак! сумрак! — за меня.

Брюсов обыгрывает историю нелепой гибели Бальдера от руки его безобразного слепого брата Гаду (Гедера) во время игр асов; руку слепца направлял коварный бог Локи. Если учесть дальнейшее развитие событий в «драматической поэме» Гумилева, то данная реминисценция из Брюсова оказывается весьма значимой. По наблюдению Э. Русинко, персонаж Гондла является проекцией в христианскую эру главного персонажа «Богатырского кургана» Г. Ибсена Гандальфа, и реализацией мифа о Бальдуре как предвестнике Христа (Rusinko E. Rewriting Ibsen in Russia: Gumilyov's Dramatic Poem «Gondla»// The European Foundations of Russian Modernism. Ed. Barta P.I. Lampeter, 1991. P. 203).

Ст. 240. — Как уже говорилось, защита против датской интервенции в описываемое время была приоритетной задачей ирландских королевств. Кельты называли датчан «темноволосыми людьми с железными руками и железными сердцами» и, поскольку пришельцы обходились с завоеванными городами очень круто, сжигая монастыри, изгоняя население и основывая на освобожденных территориях свои поселения, сопротивлялись отчаянно, нанося контрудары. В 848 году ард ри Малахия нанес пришельцам тяжкое поражение. Окончательный разгром «северян» произошел в битве при Клонтарфе только в 1014 г. (см.: Кельтские мотивы... С. 126—127).

Ст. 245—246. — Цитируя эти строки, Ахматова утверждала: «Разочарование в войне Гумилев тоже перенес, и очень горькое» (Ахматова А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. М., 2001. С. 145).

Ст. 251—266. — Монолог Гондлы очень близко подходит к русским духовным песням о Егории Храбром (т.е. о Георгии Победоносце). Там рассказывается, что

после свидания с матерью в разоренном Иерусалиме (или Хлееме (Вифлееме), Киеве или Чернигове), святой отправился странствовать по Святой Руси, покоряя (подобно Гондле) не мечом, а словом горы, дремучие леса, змеиные стада и волчьи стаи. Так, леса он превращает в «храмы божии»:

Вы, лесы, лесы дремучие!
Встаньтеся и расшатнитеся,
Расшатнитеся, раскачнитеся,
Порублю из вас церкви соборные,
Соборные да богомольные!
В вас будет служба господняя.
Зарастите вы, леса,
По всей земле светлорусской,
По крутым горм по высоким.

(см.: Голубиная книга: русские народные духовные стихи XI—XIX вв. М., 1991. С. 56). Уместно вспомнить, что далее Гондла упоминает Георгия как своего «небесного знакомца» (см. комментарии к ст. 34 четвертого действия).

Действие второе

Ст. 69—72. — Воспоминания Конунга восходят к «Песне Краки», где описывается междоусобная битва при Вертрафирте в Ирландии: «Жарко дрались мы мечом! В Вертрафирте тела нагромождали на тела, образуя громадные холмы; птенцы коршуна могли рассчитывать на обильную поживу после битвы; сталь сшибалась с железом; Марстан, владыка Исландии, утолил алчность воинов своим царственным телом; для воинов была богатая пирушка» (Древнесеверные саги... С. 172).

Ст. 74. — Эйрик Красный — предводитель первых шотландских колонистов в Гренландии (X в.), герой «Саги об Эйрике Красном». Описание битвы с норвежцами см.: «Древнесеверные саги...». Исландцы (среди которых было много знатных норвежских викингов) активно сопротивлялись имперским притязаниям Харальда Прекрасноволосого, объединившего Норвегию в конце IX в. (ок. 890 г.) (см.: Сыромятников С.М. Сага об Эйрике Красном. СПб., 1890. С. 243).

Ст. 105—108. — Гондла упоминает эпизод из жизни исландского викинга и скальда Эгиля Скаллагримсона (ок. 910—990). Во время пребывания в Норвегии он убил сына конунга Эйрика Кровавая Секира. Попав некоторое время спустя в плен к Эйрику, Эгиль в ожидании смертной казни сочинил хвалебную оду в честь конунга, которая понравилась тому настолько, что он простил убийцу сына и выпустил его на свободу.

Ст. 113—116. — Е. Терновский обращает внимание на то, что «образ скальда под влиянием Оссиана, Ибсена и скандинавских модернистов был значительно романтизирован в русской поэзии <..> У Гумилева образ скальда более историчен: бродячий певец, желанный на пирах и свадьбах, но почти презираемый в бытовой и общественной жизни» (далее цит. ст. 115—116) (Temovsky E. Essai sur l'histoire du

poe merusse de la fin du XIXe et du debut du XXe siecle. Великолепная неудача. Lille-Paris, 1987. P. 302—303).

Ст. 137—160 — Монолог Ахти — перифраз программного ст-ния раннего Гумилева «Волшебная скрипка» (1907):

Милый мальчик, ты так весел, так светла твоя улыбка,
Не проси об этом счастье, отравляющем миры,
Ты не знаешь, ты не знаешь, что такое эта скрипка,
Что такое темный ужас начинателя игры!
Тот, кто взял ее однажды в повелительные руки,
У кого исчез навеки безмятежный свет очей,
Духи ада любят слушать эти царственные звуки,
Бродят бешеные волки по дорогам скрипачей.
....
Ты устанешь и замедлишь, и на миг прервется пенье,
И уж ты не сможешь крикнуть, шевельнуться и вздохнуть, —
Тотчас бешеные волки в кровожадном исступленьи
В горло вцепятся зубами, встанут лапами на грудь.

(см.: Наст. изд. Т. 1. С. 151, 409—410). Поскольку образ «скрипки» был бы в контексте «Гондлы» явным анахронизмом, он был заменен на образ «лютни»; в дальнейшем этот же образ как символ поэтического вдохновения был «узаконен» Гумилевым в «Заблудившемся трамвае» (см.: Наст. Изд. Т. 4. С. 81, 297—298). Обращает на себя внимание и «финская» природа лютни, имеющей «двойное заклятье», которое, как выясняется позднее, может принести не только гибель, но и победу владельцу волшебного инструмента (см.: Действ. 4. Ст.97—100). В рецензии на книгу «Песен» С. Клычкова (1911) Гумилев пишет о «перекрещивании культур византийской, финской, колдовской и индийской, в атмосфере которого рождалась Русь» (Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 119), связывая таким образом «колдовскую Финляндию» со своими «русскими стихами» 1914—1917 гг. (напр., «Старые усадьбы», «Змей», «Мужик» — см.: Наст. изд. Т. 2. С. 165, 312—314; Т. 3. С. 92, 116, 363—364, 383—387). «Русь» у Гумилева — в противоположении православной России — также содержит в себе «таинственное», «земляное» начало, восходящее к оргиастическому, «хтоническому» миру языческих богов, непредсказуемых в своих отношениях к человеку. См. также: Зобнин Ю.В. Николай Гумилев — поэт Православия. СПб., 2000. С. 254—264.

Ст. 161—162. — Ср. с мотивом зачарованного острова, полного то пугающих, то очаровывающих звуков в «Буре» В. Шекспира.

Ст. 229—232. — Ссылаясь на эти строки, Ю. Иваск писал: «Не суждено ли было Гумилеву лучше всего выразить себя в лирическом эпосе (как в свое время предсказал ему В. Иванов) В "Гондле" есть и риторика, и красивость, но эта драматическая поэма захватывает: она написана одним дыханием. Вот где Гумилев не

только герой или дэнди, а и "колдовской мальчик", который, однако, своего волшебного языка не создал. <...> В этой сказке увлекает порыв, размах Гумилева и его предчувствие неведомой вольной воли и веры» (Иваск Юрий. Русские поэты. Н. Гумилев // Новый журнал (Нью-Йорк). 1970. № 98. С. 134).

Действие третье

Ст. 40—46. — О «кровавых лебедях» см. комментарии к разделу «Вместо предисловия».

Ст. 47. Валькирия — в скандинавской мифологии дева-воительница, решающая по воле Одина исход сражения и сопровождающая души убитых воинов на радостный пир в Валгаллу.

Ст. 94. — Фрея, супруга Одина, богиня плодородия и любви, покровительница влюбленных.

Ст. 95. — Фенрир — демон в волчьем облике, одно из хтонических чудовищ скандинавской мифологии, главное отрицательное начало в эсхатологических легендах о «гибели богов» — Рагнароке. Здесь употребляется в аллегорическом смысле «чудовищного стража»; согласно скандинавским легендам, до «скончания сроков» Фенрир пребывает с разверстой пастью, ибо сын Одина Видар разорвал ему челюсти и вставил между них меч.

Ст. 147—148. — Упоминается эпизод из «Саги об Эйрике Красном»: во время экспедиции исландцев в Винляндию (т.е. «землю вина», т.к. там рос виноград; это был восточный берег Северной Америки, где сыном Эрика Лейфом была основана первая колония), на Страшном береге (острове, названном так, поскольку «долго приходилось его оплывать») они испытали жестокую голодовку. После заклинания, обращенного к языческим богам, удалось выловить кита, мясо которого, однако, оказалось не очень съедобным (см.: Древнесеверные саги... С. 159—160).

Ст. 169—173. — Заимствовано из «Исповеди Гер-Педера» (Древнесеверные саги... С. 194).

Ст. 239—242. — Ф.И. Буслаев пишет, что «скандинавские воины и купцы» «пили пиво и нечто вроде кваса или браги. В древности употреблялись вместо чаши черепа убитых врагов» (Буслаев Ф.И. Древне-северная жизнь // Образцовые произведения скандинавской поэзии. Ч. 1. Воронеж, 1875. С. 7).

Действие четвертое

Ст. 30—40. — «К 800 г. кельты <...> проникнув на Зеленый Остров то ли из Испании, то ли с юга Франции, целиком ассимилировали местные племена<...>, распространились на северную половину Шотландии, создали свою высокую культуру и, мирно приняв крещение из рук святого Патрика (390—461), сделались ревностными проповедниками истинной веры на Европейском материке <...> Они являлись носителями не только новой религии, но и латинского (отчасти греческого) просвещения и имели полное право именовать свою родину страной святых и ученых: их

познания намного превышали уровень остального Запада. <...> Для ирландцев, всегда гордившихся, что их остров — земля святых, не удивителен вопрос Гондлы:

Что, скажите, в родимой стране
Так же трубы архангелов шумны?

И когда он осведомляется о святых и райских духах, словно бы они обитали среди холмов и болот Гибернии, начальник ирландских воинов скромно и сочувственно сообщает:

Бедный ум, возалкавший о чуде,
Все мы молимся этим святым.
Но, простые ирландские люди,
Никогда не входили мы к ним».

(Рудинский В. Кельтские мотивы... С. 126—128). Св. Георгий Победоносец — воин-мученик, живший в эпоху Диоклетиана (рубеж III—IV вв.), небесный покровитель христолюбивого воинства. Св. Пантелеймон — великомученик из Никомидии (казнен в 305 г.), врач по профессии; покровитель врачебного искусства. Мотив «дружеского союза» св. Георгия и св. Пантелеймона возникает в ст-нии Гумилева «Видение» (1912. Т. 2. С. 122). Мария Магдалина — одна из жен-мироносиц, первая увидевшая воскресшего Христа (Мф 28. 1—10; Мк 16. 9—10; Ин. 20. 14—17). Апостол Иоанн, автор четвертого евангелия, прозванный Богословом, был и автором «Откровения» (Апокалипсиса), замыкающего Библию. Упоминание о «втором Апокалипсисе», возможно, связано с интересом Гумилева в этот период к российской народной эсхатологической сектантской мистике и связанными с ней «духовными песнями»: «Остается еще мистическая поэзия. Сегодня она возрождается только в России, благодаря ее связи с великими религиозными воззрениями нашего народа. В России до сих пор сильна вера в Третий Завет. Ветхий Завет — это завещание Бога-Отца, Новый Завет — Бога-Сына, а Третий Завет должен исходить от Бога Святого Духа, Утешителя. Его-то и ждут в России, и мистическая поэзия связана с этим ожиданием» (Гумилев в Лондоне: Неизвестное интервью // Исследования и материалы. С. 307). См. также комментарий к ст. 251—266 первого действия.

Ст. 81—92. — «Выражение скальд (вместо бард) свидетельствует, что ирландец держит речь по-древненорвежски, чтобы она была понята толпе исландцев и их конунгу с ярлами, выбор же на трон Ирландии барда не слишком необычен: каста филидов была там аристократической, включающей нередко потомков и боковых отпрысков младших линий царственных домов. Зеленый Остров видел немало таких монархов, как Кормак Мак Кулленан, лингвист, богослов и юрист, король и епископ в Кашле» (Рудинский В. Кельтские мотивы... С. 128).

Ст. 121. — Выявив цепь аллюзий к «Гондле» в «Поэме без героя» А. Ахматовой и напомнив, что Ахматова считала «Гондлу» «лучшим произведением Николая Степановича» (Лукницкая В. Перед тобой земля. Л., 1988. С. 340), М. Баскер высказал

мнение, что эта строчка является ключевой для ее скрытого изображения Гумилева — отсутствующим героем «Поэмы без героя», эволюционировавшим из «мальчика», который поверил в демонические соблазны символизма в акмеистического «мужа» и христианина (см.: Basker M. Symbolist Devils and Acmeist Transformation: Gumilev, Demonism and the Absent Hero in Akhmatova's Poem Without a Hero // Russian Literature and its Demons. Ed. Davidson P. New York,Oxford,2000. Pp. 422—429).

Ст. 255—256. — «Земное колдовство» Ахти Э. Русинко сравнивает с «земляным злым ведомством» акмеиста В. Нарбута, которое одобрил Гумилев, как составную часть жизнеутверждающего акмеистического примитивизма (Rusinko E. Rewriting Ibsen in Russia. P. 208).

Ст. 283—284. — Э. Русинко проводит параллель с последними двумя строчками «Богатырского кургана» Г. Ибсена: «Север тоже встанет из гроба / К более чистым деяниям духа на морях мысли» (см.: Rusinko E. Rewriting Ibsen in Russia. P. 206).

7. При жизни не публиковалась. **Печ. по автографу 5.**

КСЗ, фрагмент неизвестной редакции -- Гумилев Н.С. Отравленная туника и другие неизданные произведения. Нью-Йорк, 1952, реконструкция текста -- СС II, реконструкция текста -- Изб (Кр), реконструкция текста -- ЗС, реконструкция текста -- ДП, реконструкция текста -- СС II (Р-т), реконструкция текста -- Соч II, реконструкция текста -- Изб (XX век), реконструкция текста; Современная драматургия. 1986. № 3, реконструкция текста -- Театр. 1986. № 9, реконструкция текста.

Автограф 1, вар. (черновая рукопись ранней редакции) — Архив Струве. — Действие первое. В ст. 1 ранее было: «Имр эль Каис ты, родом кинд? Случалось». Между ст. 30 и 31 ранее было: «Я плакал, а кругом сбирались люди / Такие близкие когда-то мне, / Но ужас сделал впалыми их груди, / Глаза подобными речной волне. / Я обнимал их, призывал их в поле / Для мщенья племени Бену-Ассад, / Но тех, кто испытал позор неволи, / Призывы к битве разве опьянят?». В ст. 144 вместо «со мною» ранее было «за мною». Действие второе. В ст. 20 вместо «был доселъ» ранее было «должен быть». В ст. 43 вместо «хочу» ранее было «хотел бы». В ст. 166 вместо «это» ранее было «он же». Между ст. 179—180 ранее было: «Он будет гнить в цепях, в сырой тюрьме, / Он даже старцем из нее не выйдет! / Я разорю дотла его страну, / Колодцы все засыплю, чтобы люди / И имя самое ее забыли. / Нечистый зверь». Между ст. 208 и ремаркой рядом с репликой Имра имеются еще четыре стиха, не вошедшие в текст: «Так вот за что *меня* унизил ты, / Вот основанье моему несчастью. / Я предвкусил однажды <?> чистоты. / И ждал побед, не справившись со страстью». Действие третье. Вместо ст. 39—47 ранее было: «Я девочкой мечтала о тебе / И прятала твое изображенье. / Когда к ристалищу шел царский поезд, / Кто оторвал бы от окна меня? / Я подкупила твоего раба, / И он мне раз принес песку из сада, / Где ты бродил, предавшись размышленью. / Всегда тебя я видела во сне, / Как солнце светлым, окруженным свитой / Старинных цезарей,

царей восточных, / И все они склонялись пред тобою./ Но годы шли, и говорила кровь / [Во мне все громче, вот я]». В ст. 51 вместо второго «тебе» ранее было «мой сын» <?>. Между ст. 139 и 140 следующий зачеркнутый фрагмент:

Имр

Позорных замыслов твоих как прежде
Я не слуга, один найду дорогу,
Ведущую к погибели иль мести.

Феодора

Я очень рада. Мне казалос, Зоя
Не любит Трапезондского царя,
Но я ошиблась и чужому счастью
Помехой я не буду никогда.
На завтра свадьба. Хочешь, я устрою,
Чтобы ты мог ее увидеть с хоров?

Имр

Как, свадьба завтра?

Феодора

Да.

Имр

И Зоя любит
Царя?

Феодора

Безумно. Кажется, они
Уже близки. Она по крайней мере
Все рассказала о тебе ему,
Как ты ей декламировал, как хвастал,
Как умолял ее о поцелуе,
И он сердился, а она смеялась.

Имр

Как, рассказала все ему она?

Феодора

Так как же бы он мог узнать об этом?
А что он знает, ты свидетель сам.

Между ст. 209 и 210 ранее было: «Его толкаешь ты к царевне Зое». Действие четвертое. В ст. 50 вместо «Как, Феодора?» ранее было: «Императрица?».

Автограф 2, вар. (перебеленная рукопись ранней редакции, незавершенный вариант первого действия) — Архив Струве. Действие первое. В ст. 170 перед словом «римлянка» ранее было «родом».

Автограф 3, вар. (перебеленная рукопись окончательной редакции) — ГЛМ. Действие первое. В ремарках между ст. 103—104 зачеркнуто «Входит 3 о я», «Сцена вторая» исправлено на «третья». Между ст. 250—251 ранее было:

Сцена четвертая

Имр

(один)

Змеиным страшным ядом потекли
Ее слова в крови воспламененной.
Но честь моя, но скорбь моей земли,
Так внятен мне ваш голос отдаленный.
Я помню льва: стремительный обвал
Ему сломал могучий позвоночник.
Измучен жаждой, жадно он взирал
На бьющий тут же около источник.
Его пронзил я, страх преодолев,
Стрелою сострадательной моею.
За что ж теперь, как тот пустынный лев,
Я жажду и напиться не умею?

(входит царь Трапезондский)

В ремарке «Сцена пятая» переправлено на «четвертая». Действие второе. Между 69 и 70 ранее было:

(Юстиниан и Евнух уходят)

Сцена вторая

Царь

(один)

На завтра свадьба! В этих трех словах —
Кричащее слепительное счастье!
Его мне дал спокойный и бесстрастный
Отныне мой отец, Юстиниан.
И я, и тот араб — мы оба дети,
Играющие гибелью и славой<?>
Нам присудил отец различный жребий.
Сколь праведно — то знает он один.
А говорили — он коварство ведал<?>,
Под мантией пурпурною дрожит
Холодное, расчетливое сердце,
И что его улыбки не видали.
Апостол Павел, благостный заступник
Крещенного тобою Трапезонда,
Пусть, если это правда, никогда
Я этой черной правды не узнаю!
Пусть буду вечно верить я тому,
Кто ослепляет мудростью, как солнце,

Кто дочь свою мне отдает, а с ней
И страшную корону Византии!

(Входит Зоя)

В ремарке «Сцена третья» исправлено на «вторая».

Автограф 4 (*машинопись окончательной редакции с авторской правкой*) — РГАЛИ. Ф.147 (Н.С. Гумилев). Оп. 1. Ед. хр. 14. Титульный лист с названием отсутствует. На втором листе, содержащем список действующих лиц, неизвестной рукой сделана надпись: «"Отравленная туника» Гумилева. Поправки в тексте сделаны рукой Гумилева". Действие первое. До ст. 131 (первые 7 листов) правки нет, качество бумаги и машинописи иные, нежели далее. Действие второе. В ст. 1. вместо «тебя мы» ранее было «тебя ли». В ст. 4 вместо «кто-то» ранее было «кто же». Ст. 16. — Подчеркнуто «легионы». Ст. 87. — Подчеркнуто «если». Ст. 88. — Подчеркнуто «если». Ст. 90. — Подчеркнуто «если». В ст. 166 вместо «это» ранее было «он же». В ст. 184 вместо «отраду» ранее было «надежду». Действие третье. Ст. 52. — Подчеркнуто «покойный твой». В ст. 61 вместо «одному» ранее было «некому». «Одному» — подчеркнуто, сбоку на полях — вопросительный знак. В ст. 101 вместо «О, нет» ранее было «Ну, нет». В ст. 120 вместо «не южная» ранее было «во-первых». В ст. 121 вместо «И, наконец,» ранее было «И, во-вторых,». В ст. 151 вместо «Не исправить» ранее было «не поправить». В ст. 180 вместо «не лукавить» ранее было «не хитрить». В ст. 205 вместо «кинжалов» ранее было «кинжалом». В ст. 304 вместо «подумай» ранее было «послушай». В ст. 314 вместо «наклонился» ранее было «поклонился». Действие четвертое. В ст. 7 вместо «страшных» ранее было «странных». Ст. 10. — Слово «клекот» вписано от руки в оставленный машинисткой пробел. Рядом на полях вопросительный знак. В ст. 70 вместо «отправлен» ранее было «назначен». В ст. 258 вместо «Но» ранее было «А». В ст. 80 вместо «где» ранее было «кто» (дважды).

Автограф 5 — (*авторизованная машинопись с подписью автора*) — РГАЛИ. Ф.147 (Н.С. Гумилев). Оп. 1. Ед. хр. 15. На титульном листе рукой Гумилева написано: «Экземпляр А.Н. Гумилевой». На л. 7 сбоку от реплики Зои «Уже тринадцать» неизвестной рукой (А.Н. Гумилевой?) написано «Милый Милый Милый». На последнем листе после финальной ремарки подпись рукой автора — «Н.Гумилев». Действие первое. Ст. 11. — Подчеркнут. Ст. 79.— «Фиоле» переправлено на «фиале». Ст. 94. — Подчеркнуто «тысячелетий». В ст. 115 вместо «беспечной» ранее было «конечно». Ст. 128—131. (на нижнем поле л.6) — Вписаны рукой Гумилева. Ст. 198. — «Душат» подчеркнуто. Ст. 235. — Вместо «невесте» ранее было — «девице». Действие второе. В ст. 1 вместо «тебя мы» ранее было «тебя ли». В ст. 4 вместо «кто-то» ранее было «кто же». Ст. 16. — Подчеркнуто «легионы». В ст. 87 подчеркнуто «если». В ст. 88 подчеркнуто «если». В ст. 90 подчеркнуто «если». Действие третье. Ст. 68. — Подчеркнуто «Что он мне без любви?» Ст. 94. — Подчеркнут. В ст. 120 вместо «не южная» ранее было «во-первых». В ст. 121 вместо «И, наконец,» ранее было «И, во-вторых,».

В ст. 180 вместо «не лукавить» ранее было «не хитрить». В ст. 304 вместо «подумай» ранее было «послушай». В ст. 314 вместо «наклонился» ранее было «поклонился». Действие четвертое. Ст. 5. — Подчеркнуто «пахнула». Слово «клекот» вписано от руки в оставленный машинисткой пробел. Рядом на полях вопросительный знак. В ст. 30 вместо «иль» ранее было «и». В ст. 70 вместо «отправлен» ранее было «назначен». В ст. 80 вместо «где» ранее было «кто» (дважды). Ст. 342. — подчеркнуто «благоухая мраком».

Дат.: до 3 июня 1918 г. — по анонсу об окончании работы над трагедией в журнале «Ирида» (1918. № 1)

«Самая автобиографическая из пьес Гумилева» (Кригер М. «Отравленная туника»: Неизданная трагедия Гумилева // Грани. 1950. № 8. С. 112), принадлежащая «к самым лучшим созданиям» в истории русского театра вообще» (Сечкарев В.Н. Гумилев-драматург // СС III. С. XXVI) замышлялась первоначально как балетное либретто. Художник М.Ф. Ларионов, один из активных участников дягилевских «Русских сезонов», вспоминал, что во время своего последнего «парижского периода» (лето — зима 1917 г.) Гумилев «желал так или иначе соединиться с Русским балетом», для чего Ларионов и его жена, Н.С. Гончарова, попросили С.П. Дягилева заказать поэту «что-либо (как либретто) для балета»: «Дягилев сказал, чтобы тему мы сами нашли. Надо было скоро. Сергей Павлович уехал вскорости в Венецию. Все полтора месяца, пока балет был в Париже, мы брали Ник.<олая> Степ.<ановича> каждый вечер с собой в театр Шатлэ, где давались балетные русские спектакли. Тогда Ник.<олай> Степ. <анович> и предложил для моей постановки "Гондлу", а для Наталии Сергеевны новую вещь — «Феодору», из византийской жизни» (Ларионов М.Ф. [Из писем о Н.С. Гумилеве] // Жизнь Николая Гумилева. С. 103).

Несколько неожиданный на первый взгляд выбор темы окажется более понятным, если вспомнить, что, по мнению поэта, высказанному еще в 1910 г., «через Византию мы, русские, наследуем красоту Эллады, как французы наследуют ее через Рим» (ПРП. С. 106). «Византийская» тематика, почти не проявившаяся в творчестве Гумилева вплоть до «Отравленной туники», была тем не менее актуальна для него, очевидно, благодаря трудам выдающегося мыслителя XIX в. К.Н. Леонтьева, «русского Ницше», весьма популярного в модернистских литературных кругах Петербурга «начала века» (см.: Вагин Е. Поэтическая судьба и миропереживание Н. Гумилева // Русский путь. С. 595).

Точно так и фигура императрицы Феодоры была достаточно популярна в художественной культуре этой эпохи. О Феодоре из современных Гумилеву авторов писали — В. Сарду (драма «Феодора» (1884), в которой играла Сара Бернар), Г. Поттингер (роман «Голубые и зеленые», 1879), Ш. Диль (эссе «Theodora, imperatrice de Byzance» (1904), переизданное в русском переводе в книге Ш.Диля «Византийские портреты» (М., 1914)). Резонно предположить и то, что еще задолго до начала работы над трагедией Гумилев был знаком со знаменитой «Тайной историей» Прокопия Кесарийского, в которой образ императрицы сближается с образами «преступных, но пленительных цариц» из ранних стихотворений поэта.

Очень скоро Гумилев завершил либретто (текст, по-видимому, не сохранился) и прочел его Ларионову и Гончаровой (см.: Жизнь Николая Гумилева. С. 104), но Дягилев, оказавшийся в трудном финансовом положении, застрял в Венеции, а дела Гумилева, находившегося в распоряжении военного комиссара Временного правительства в русском экспедиционном корпусе во Франции, с момента Октябрьского переворота становились день ото дня все более запутанными. Идея балетного спектакля была похоронена, но поэт не оставлял найденный им так неожиданно «византийский сюжет». В дошедших до нас материалах мы находим многочисленные записи, свидетельствующие о работе Гумилева с историческими источниками и напряженной творческой работе. В конце концов, вместо балетного либретто явилась пятиактная трагедия, а фигуру Феодоры — первоначальной героини будущего спектакля — потеснил образ великого арабского поэта Имр-уль-Кайса, героя весьма оригинальной легенды, сочетавшей как «византийские», так и любезные сердцу Гумилева в этот период «ориенталистские» мотивы.

Г.П. Струве, проделавший огромную работу по выяснению источников «Отравленной туники», пришел к выводу, что основным из них является книга К. Юара «Арабская литература» (Clement Huart. Litterature arabe. Paris,1902). Действительно, приводимый им фрагмент очень точно соответствует сюжету гумилевской трагедии:

«Имру-ул-Каис, бродячий царь, принадлежал к южному племени Кинда. Его предки основали княжество в Неджеде. Его отец Годжр, человек суровый, хотел наказать сына за овладевшую им любовную страсть и послал его пасти стада своих баранов. Восстание племени Бени-Асад положило конец жизни Годжра, и поэт начал жизнь, полную приключений, жизнь лишенного престола царька, ища способов вернуть себе отцовский трон, что ему так и не удалось. Он кончил тем, что нашел приют у Самуила, князя Теймского, которому принадлежал замок Аблак и который был иудейского вероисповедания. Около 530 года римский император Юстиниан, который задумал воспользоваться его услугами против угрожавших его границам персов, послал за ним по просьбе князя Гассанского, командовавшего римскими войсками на границе Сирии. Имр совершил путешествие на перекладных — на верблюдах и лошадях — в Константинополь, где прожил долгое время, ожидая назначения, так и не полученного им от уже состарившегося императора. Назначенный филарком Палестины, он отправился назад в пустыню, но умер на пути к Анкаре, отравленный по приказу императора — согласно легенде, при помощи полученной в дар почетной туники, от которой его тело покрылось нарывами — за соблазнение какой-то царевны.

Признаваемый Магометом за превосходнейшего из всех поэтов и за главу их, он, согласно традиции, первый подчинил стих твердым правилам» (пер. Г.П. Струве — СС III. С. 260—261).

Помимо работы К. Юара, Г.П.Струве называет еще несколько исследований, где упоминается легенда об Имр-уль-Кайсе и отравленной тунике, а также некоторые мотивы трагедии Гумилева: уже упомянутого Ш. Диля (помимо эссе о Феодоре

сюда включается еще и монография «Justinian et la civilisation bysantine au VI-e siecle» (Paris, 1901)), Ф. Рюккерта (F. Ruckert. Amrikkais der Dichter und Konig. Stuttgart, 1843), кроме того — труды по истории Византии Ф.И. Успенского (История Византийской Империи. Т.1. СПб., 1912). Впрочем, список «общих» трудов русских и зарубежных византологов, которые могли бы поставить Гумилеву детали для исторической стилизации его трагедии, можно, конечно, значительно расширить. Естественно, что здесь упомянуты и книги Прокопия Кесарийского, хотя непосредственного рассказа об эпизоде с отравленной туникой тут нет.

Достоверных сведений о работе Гумилева над «Отравленной туникой» с момента, когда эта работа протекала автономно от сотрудничества с дягилевской труппой, у нас нет. Известно только, что к моменту отъезда поэта из Англии в Россию (февраль 1918 г.) первый вариант текста был готов и перебелен: все рабочие материалы поэт, чтобы не обременять себя лишним багажом, оставляет Б.В. Анрепу (от которого они попали к Г.П. Струве).

О дальнейшем мы можем судить по кратким заметкам в скудной периодике эпохи «военного коммунизма». 3 июня 1918 г. в петроградском еженедельнике «Ирида» (вышел только этот номер) извещалось об окончании работы над трагедией. В декабре того же года Гумилев читает трагедию на репертуарной секции ТЕО Наркомпроса (Репертуар. Пб.; М., 1919. С. 4). Чтение трагедии (или отрывков из нее) состоялось и 24 апреля 1919 г. в кружке «Арион», после чего состоялись прения с участием В.М. Жирмунского, А.Н. Тихонова, А.И.Пиотровского и др. (см.: Вестник театра. 1919. № 24. С. 9). 5 июля 1919 г. — еще одно подобное чтение, на этот раз в студии «Всемирная литература» — для презентации пьесы в Секции исторических картин (анонс — Жизнь искусства. 3 июля 1919). И, наконец, последнее упоминание об «Отравленной тунике» в характерной рубрике «Ненапечатанное» — в журнале «Дом искусств» незадолго до гибели поэта (1921. № 1).

Из всего вышеприведенного ясно, что Гумилев не оставлял надежды увидеть свое главное «театральное» детище если не поставленным на сцене, то по крайней мере опубликованным. Он дважды заказывает машинописные копии с рукописей — промежуточной и окончательной, — авторизует последнюю, но трагическая гибель поэта, на произведения которого советские идеологи наложили решительное «вето», откладывает знакомство читателей с трагедией на несколько десятилетий. О том, что «неизвестная трагедия Гумилева» существует, было известно только по скупым упоминаниям авторов статей, лично знавших поэта в эпоху «военного коммунизма» (см., напр, статью А. Левинсона, в которой упоминается пьеса, «задуманная в духе Расиновых "правильных трагедий"» и являющая собой «цикл лирических отступлений и вялых диалогов» (Современные записки (Париж). 1922. № 9. С. 313).

Проникновение одной из машинописных копий текста трагедии (не авторизованной) за рубеж в 1931 г. — история, имеющая вполне детективный характер (см.: Наст. том. С. 402) — стало началом освоения пьесы Гумилева критикой. Впрочем, первые отклики о ней были малообнадеживающими: так, например, в статье одного из первых счастливых обладателей копий текста Л. Львова (написанной к десятилетию

гибели поэта) «Отравленная туника» хотя и цитировалась, но фигурировала скорее в «мемориальном», нежели в актуальном контексте (см.: Россия и славянство (Париж). 29 августа 1931). Еще более жестко отозвался о трагедии уже в начале 50-х годов Ю. Терапиано (тоже обладатель копии текста): «"Отравленную тунику" нельзя отнести к удачным произведениям Гумилева. Схематичность характеров всех действующих лиц и искусственность развития всех конфликтов на протяжении всего только 24-х часов еще больше усиливают впечатление надуманности трагедии. Трагедия имеет не столько чисто литературный, сколько историко-литературный интерес, и в этом смысле издание "Отравленной туники" — как известного этапа творческого пути Гумилева будет интересно» (Новое русское слово (Париж). 22 октября 1950).

Парадокс заключался в том, что все инвективы критики читателям приходилось принимать на веру, ибо самостоятельного мнения о достоинствах и недостатках гумилевской пьесы они составить не могли: «Отравленная туника», вероятно, несколько раз «всплывала» в анонсах эмигрантских издательств (по крайней мере, Г.П. Струве пишет об одной из машинописных копий с пометой: «Печатается отдельным изданием (? — *Ред.*) впервые. Книгоиздательство "Свеча". Париж, 1934» — см. СС III. С. 246—247), но до публикации хотя бы самым мизерным тиражом дело не доходило.

Текст трагедии был впервые опубликован Г.П. Струве в сборнике «Неизданный Гумилев» (Нью-Йорк, 1952) и сопровожден обширными текстологическими и историко-литературными комментариями. Публикация Струве — весьма удачная текстологическая реконструкция, произведенная им на основании черновых вариантов трагедии, которые находились у него в составе переданного Б.В. Анрепом «лондонского архива» поэта, а также — трех копий так наз. «артемьевской машинописи», сделанных Л.И. Львовым, Н.П. Гронским и С.К. Маковским. В таком виде текст был воспроизведен и в СС III, а затем (с минимальными изменениями) — в ДП и Соч II. В настоящем издании текст трагедии публикуется по авторизованной машинописи (впрочем, расхождение его с версией «Неизданного Гумилева» не очень существенно).

Г.П. Струве и В.Н. Сечкареву принадлежат и самые обстоятельные на настоящий момент работы о трагедии. Г.П. Струве очень подробно разбирает исторический «фон» трагедии, приходя к выводу, что об «историчности» ее можно говорить лишь весьма условно. «За историей Гумилев следовал гораздо меньше, чем Пушкин за Карамзиным в "Борисе Годунове". Делал он это не по незнанию, а, вероятно, вполне сознательно, руководствуясь в первую очередь драматическими соображениями. <...> ...Пьеса построена не вокруг исторических событий, а вокруг личного конфликта и личной проблемы, и Гумилеву был важен лишь общий исторический фон и психологическая верность портретов главных исторических персонажей» (СС III. С. 250, 252). В.Н. Сечкарев обращает основное внимание на анализ содержания трагедии. Он весьма подробно (хотя несколько механически-повествовательно) разбирает каждую сцену, заключая в итоге: «"Победа зла"— так можно было озаглавить трагедию Гумилева. Она не кончается идеально-христианским апофеозом "Гондлы". <...> Здесь и Царь, и Зоя, и Имр гибнут бессмысленно. Гумилев не видит возможности катарсиса» (СС III. С. XXXVI).

Аналитических статей о пьесе Гумилева вообще появилось, как ни странно, немного — особенно в сравнении с «Гондлой». М. Кригер обратила внимание на «итоговый» характер данного произведения: «"Отравленная туника" является завершением поэтического творчества Гумилева. Она — как бы синтез его любимейших идей и образов. В ней и многокрасочная экзотика Востока (в речах Имра слышатся и песни героев из "Дитя Аллаха", и отдельные мелодии из целого ряда лирических стихотворений), и возвышенная всепобеждающая христианская идейность, и мужественность конквистадора. Все это можно доказать множеством цитат из всех его сборников стихотворений и из "Дитя Аллаха" и "Гондлы"» (Кригер М. «Отравленная туника»: Неизданная трагедия Гумилева // Грани. 1950. № 8. С. 112). Особое внимание в статье уделяется выявлению «автобиографического подтекста»: история отношений Царя и Зои, по мнению М. Кригер, точно повторяет лирическую коллизию книги стихов «К Синей звезде» — мучительную, неразделенную любовь лирического героя к «милой девочке», которая, сама того не желая, причиняет ему «нестерпимую боль» (см. там же. С. 112—114). Как главный источник собственно «трагического» начала в пьесе рассматривает Зою и Д.И. Золотницкий: «Зоя — лицо трагическое. Она заключает в себе предвестия собственной гибели. Больше того, именно Зоя — трагическая героиня "Отравленной туники", а отнюдь не императрица Феодора, ткущая чуть ли не все полотно интриги из ненависти к падчерице. Феодора — вольный субъект действия, но она не Медея, она не трагична. Зоя — невольный субъект действия, но она же и объект воздействия и в том трагична» (ДП. С. 30).

Н. Велехова видит в пьесе «сложную и притом сугубо российскую идею человечности истории и отношений людей, участвующих в исторических событиях, которая несовместима с прагматизмом завоевателя-агрессора. <...> Все безрассудное, не повинующееся высшему разуму, губительно, говорит "Отравленная туника", — жизнь на нем не может быть выстроена» (Велехова Н. Поэт-философ // Театр. 1986. № 6. С. 189).

Из работ о поэте, появившихся в 90-е годы, «Отравленной тунике» посвящена пространная статье Э. Русинко (Rusinko E. An Akmeist in the Theater: Gumilev's Tragedy «The Poisoned Tunic» // Russian Literature. XXXI. 1992. Pp. 393—414). Отметив, что акмеисты, полемизируя с символистами, в частности, выдвигали свои, отличные от символистских, драматургические принципы, исследовательница указывала на «Отравленную тунику» как на наиболее полное воплощение этих принципов. Гумилев-акмеист показывает человеческие страсти и великие события так, что они выявляют ответственность автора за свою деятельность перед читателем: «Подобно Шекспиру он использует тематически значимые сгустки образов, чтобы сосредоточить внимание читателя и управлять его симпатиями» (P. 400). В качестве примера Э. Русинко приводит «бестиарную» символику, сопутствующую Имру, «серафическую» образность в гумилевской художественной трактовке Царя и т.д. Действия персонажей трагедии рассматриваются исследовательницей в контексте идей раннего Ницше («Рождение трагедии из духа музыки») об аполлоническом и дионисийском началах в драматургии (это соответствует, по мнению Э. Русинко, гумилевским кате-

гориям «титана» (Имр) и «олимпийца» (Царь), зафиксированными в подготовительных материалах к трагедии). Особое внимание в работе уделяется политическому подтексту «Отравленной туники»: «Политическая философия Юстиниана выражает веру в закономерный космос, который действует в благих целях, несмотря на кажущееся зло. Эта философия напоминает религиозно-этический подход к политике, характерный для Средних веков» (P. 407). В этом контексте социальная иерархия также имеет этическое значение. Юстиниан наказывает Зою за то, что она «забыла свое место» в иерархии, унизившись до связи с арабом, а не по моральным причинам. С Зоей же связана трагическая проблема индивидуализма в политическом или — шире — «космическом» строе: «Нет места для индивидуального счастье в хаотическом византийском мире интриг и в более общем смысле личное счастье имеет лишь незначительное значение в божественном плане вселенной» (P. 408). Еще одна тема — тема наследственности: и Имр и Царь размышляют о патримонии. Феодора же — пренебрегает своим родством и это — элемент личностной дегенерации: «Вопрос о наследственной власти составляет часть политической философии сюжета и относится к злободневному политическому значению пьесы» (P. 409).

После реабилитации имени Гумилева в 1986 г. пьеса ноднократно ставилась как на столичной сцене, так и в провинции. В 80—90-е годы состоялись следующие премьеры:

1988. Челябинский областной драматический театр (режиссер Е.Н. Гусева, художник С.А. Александров). Спектакль исполнялся на гастролях театра в Ташкенте, Днепродзержинске, Белой Церкви. Архангельский молодежный театр-студия (режиссер В.П. Панов, художник Б.И. Копылов). Спектакль исполнялся на гастролях театра в Ленинграде. — Рец.: Северный комсомолец (Архангельск). 1988. № 13. С. 11.

1989. Рязанский областной театр драмы (режиссеры В.В. Шульман, Е.Н. Гусева, художник С.А. Александров). Спектакль исполнялся на гастролях театра в Черновцах и Ужгороде. — Рец.: Советская культура. 1989. № 91. С. 5; Радяньска Буковина (Черновцы). 30 червня 1989; Театральный журнал. 1990. № 4. С. 6.

1991. Театр драмы им. М. Горького (Самара) (режиссер Н.Чичерина, художник Т. Спасоломская, композитор А. Бердюгин). — Рец.: Театр. 1992. № 5. С. 74.

1992. Театр «Сопричастность» (Москва) (режиссер В.Спесивцев). — Рец.: Русский вестник. 1992. № 20. С. 8.

1994. «Театр Луны» (Москва) (под назв. «Византия», режиссер С. Проханов, художник А. Сарычев, художник по костюмам Я. Кремер). — Рец.: Культура. 1994. № 42. С. 8; Столица. 1994. № 24. С. 51; Театр. 1994. № 5—6. С. 78; Экран и сцена. 1994. № 17—18. С. 5; Коммерсант-Daily. 1994. № 75. С. 13; Московские новости. 1994. № 15. С. 54.

1997. Театр «Приют комедианта» (Санкт-Петербург) (режиссер Ю.Томашевский). — Рец.: Петербургский театральный журнал. 1997. № 14. С. 108—109; Вечерний Петербург. 1997. № 64. С. 11; Час Пик. 1997. № 47. С. 13; Невское время. 1997. № 86. С. 3.

Г.П. Струве дает пространный комментарий, уточняющий время действия трагедии. «Время действия трагедии обозначено Гумилевым в черновом автографе (автограф 1. — *Ред.*) как «начало VI в. по Р.Х.»; в беловом автографе (автограф 2. — *Ред.*) это обозначение переделано на «VI век по Р.Х»; а в окончательном тексте читаем опять: «начало VI столетия по Р.Х.». Мы можем, однако, приурочить трагедию более точно, а именно к периоду между 532 и 537 гг. В 532 г. в Константинополе произошло знаменитое восстание цирковых партий — «Зеленых» и «Голубых». Известное по их лозунгу под именем «Ника» («Побеждай!»), оно чуть не стоило Юстиниану его престола, если не жизни. Во время этого бунта было сожжено и разрушено несколько зданий, в том числе старый храм св. Софии, вместо которого Юстиниан замыслил построить новый. Действие гумилевской трагедии происходит во время построения храма, т.е. не раньше 532 и не позднее 537 г., когда храм был закончен и освящен. Другой упоминаемый в пьесе великий памятник царствования Юстиниана позволяет еще более уточнить хронологию пьесы: в разговоре с Имром в первом действии Евнух говорит о знаменитом юстиниановом своде законов — о «преобразовании» «Всех императорских постановлений / В один обширный, полный свод законов». Начатое в 529 г., это огромное законодательное предприятие, увековечившее имя Юстиниана, продолжалось, как и построение св. Софии, пять лет и было завершено в 534 г. Таким образом, действие «Отравленной туники» может быть отнесено к 533—534 гг. Эту датировку подтверждают и слова гумилевской Феодоры о том, что она замужем за Юстинианом уже десять лет: брак этот относится обычно к 523 г., когда Феодоре было лет восемнадцать» (СС III. С. 252). К этому следует прибавить, что хотя путешествие Имра в Константинополь также датируется началом 30-х гг. VI в., сама развязка трагедии — поход византийских войск под его руководством в Палестину и его гибель в походе от отравленной туники произошла значительно позже, во время царствования преемника Юлиана, его племяиника Юстина II, занявшего престол в 565 г.; до этого Имр пребывал в столице Византии в бездействии, ожидая приказа Юстиниана, который тот так и не решился отдать (см.: Соч II. С. 413). Гумилев, таким образом, прибегает к излюбленному приему классицистической драматургии: соединению разделенных во времени достоверных исторических событий в искомое пространственно-временное единство — сутки, во время который и происходит развязка действия.

Действующие лица. *Имр* — Имр-эль-Каис (или Имр-уль-Кайс, ок. 500 — после 540) — выдающийся арабский поэт, авантюрист и военачальник. Г.П. Струве особо подчеркивает, что имя Имра было окружено многочисленными легендами, так что до сих пор некоторые исследователи сомневаются в его историчности (см.: СС III. С. 259—260). Интересно, что сам Струве в комментариях к «Отравленной тунике» в «Неизданном Гумилеве» говорил об Имре как о «вымышленном лице»; в СС III он скорректировал свою точку зрения: «...Гумилев <...> донес до читателя и зрителя личиость Имра и дух его поэзии. “Бродячий царь-поэт”, как называют его арабские источники, Имр-уль-Кайс считается самым выдающимся араб-

ским поэтом домусульманского периода. Его длинная поэма открывает знаменитый цикл "муаллак" (или «моаллак») — произведений семи арабских поэтов домагометанской эры. <...> Самохарактеристика Имра (когда он говорит Зое: "Ты, девушка, ошиблась, я другому / тебя сумел бы лучше научить" и т.д.) <...> несомненно, внушена его поэзией, в которой воспевается любовь, смелые подвиги и охотничьи забавы, а также и легендами о нем. Один новейший историк арабской литературы говорит про Имр-уль-Кайса: "Он возрос посреди довольства и наслаждений. Рифмовать он начал в юности и не отличался пристойностью ни в своих любовных похождениях, ни в своих стихах". Тот же историк различает в поэзии Имр-уль-Кайса два стиля: "Один — тонкий и изысканный, другой — неистовый и грубый" (J.-M. Abd-el-Jalil. Histoire de la litterature arabe. Paris, 1960. Pp. 39—40). Аль-Фахури так характеризует поэзию Имр-уль-Кайса: "Его стихи — это повесть о жизни сильной личности, это воспоминания, выражающие порыв мятежной натуры; вместе с тем это стон страдающей души, которую терзают боль и сожаления" (Ханна аль-Фахури. История арабской литературы. М., 1959. Т.1. С. 72). Аль-Фахури говорит об Имре как певце природы и подчеркивает богатство его сравнений и музыкальность его стиха.

Как видим, в изображении Имра Гумилев остался более или менее верен истории, или, по крайней мере, исторической легенде» (СС III. С. 262—265). И Г.П. Струве, и В.М. Сечкарев, и Д.И. Золотницкий обращали внимание на близость личности и поэзии Имра — личности и поэзии автора «Отравленной туники» (см.: СС III. С. 265 и IV; ДП. С. 30). *Юстиниан Великий* (483—565) — византийский император. В пьесе Гумилева воспроизведен очень точный образ этого замечательного правителя империи. По происхождению Юстиниан был крестьянин; его дядя, будучи начальником телохранителей императора Анастасия, захватил престол под именем императора Юстина I. Юстиниан правил с 527 года, причем за упорство и трудоспособность получил от современников прозвище «бессоного государя». Юстиниан стал крупнейшим идеологом византийского империализма, почитая важнейшими, во-первых, «римскую» идею всемирной монархии, и, во-вторых, «христианскую» идею Царства Божия (в монологах Юстиниана в трагедии Гумилева эта идеология раскрывается в полной мере). Его политика строилась (с огромным успехом) в полном соответствии с этой стратегической программой: с помощью *оружия* возвращались утраченные территории Римской империи, с помощью *общего закона* на них устанавливалось благоденствие обитателей, с помощью *веры* происходило соединение всего населения империи в общем поклонении единому Богу. Юстиниан был одним из крупнейших апологетов идеи «абсолютной монархии», полагая императора Византии «равным апостолам», получающим власть от Бога и потому пребывающим и над государством и над Церковью (т.н. «цезарепапизм»). Даже в западном христианстве Юстиниан пользовался почитанием: крестоносцы, захватившие Константинополь в 1204 году, говорили об обретении нетленных останков императора, а Данте поместил его в раю, среди праведников и благодетелей человечества. Между тем политика Юстиниана отличалась крайней жестокостью по отношению как к противникам, так и к равнодушной к

властным интригам массе. Он постоянно вел захватнические войны, которые, хотя и обеспечив на какое-то время конгениальность территории Византии — территории Римской империи, дотла разоряли население Средиземноморья, ибо оно отдавалось — по законам того времени — на «поток и разорение» победоносным войскам Мунда и Велисария. Во время восстания «Ники» в самом Константинополе и окрестностях было убито и казнено до 40 000 человек. Юстиниан неоднократно применял крайне вероломные приемы к своим союзникам и сподвижникам, полагая, что великая цель, вдохновляющая его, оправдывает средства, ибо действия его санкционированы самой божественной благодатью. Как отмечает Г.П. Струве, в Юстиниане, по свидетельствам всех историков, преобладало прежде всего «чувство долга», что предопределяло как светлые, так и темные деяния великого императора (см.: СС III. С. 254—255). Феодора — императрица, жена императора Юстиниана, в отличие от него, в гумилевской пьесе мало соответствует своему историческому прототипу (возможно — под воздействием современных поэту художественных трактовок, рисовавших ее — с легкой руки Прокопия Кесарийского — «роковой женщиной», похожей на «декадентский» идеал «демонессы»). Феодора была дочерью циркового сторожа Акакия. В юности она действительно какое-то время вела жизнь цирковой актрисы, мало отличавшуюся от жизни блудницы, путешествовала в Египет и Сирию, однако на обратном пути в Константинополь в ней произошел глубокий религиозный переворот, и по возвращении Феодора резко порывает с прошлым. Она становится очень благочестивой, ее жизненный уклад — уединенным и аскетически-скромным; живет она ремеслом (шерстопрядением), которому уделяет почти все свободное время. Именно в этот период она встречается с Юстинианом, который увлекается ею настолько, что в 523 г. (Феодоре тогда было около 18 лет) сочетается с ней законным браком. После восшествия Юстиниана на престол Феодора становится одним из ближайших советников императора, а с момента подавления восстания "Ника" — и вплоть до своей смерти (548 г.) — фактически соправителем империи. Эти годы стали самым блестящим периодом в истории царствования Юстиниана. Равно как и муж, Феодора, конечно, была в высшей степени властолюбива и способна к утонченной интриге (без этого в политике Раннего Средневековья было невозможно удержаться у власти), однако современники отмечали ее верность друзьям (что напрочь отсутствовало у императора, который руководствовался в отношениях с людьми лишь соображениями государственной целесообразности). Очень набожная, Феодора в то же время была весьма веротерпима, активно пытаясь смягчить гонения на еретиков (прежде всего на христиан-монофизитов). Это и стало одной из главных причин «демонизации» ее облика в дальнейшем — церковные фанатики окружили образ «покровительницы еретиков» (каковой, конечно, Феодора на деле не являлась) всевозможными легендами, берущими начало в ее «порочной юности». Между тем Феодора, став на путь добродетели, не ограничилась личным покаянием, но и, находясь на престоле, проводила весьма эффективную социальную политику, направленную на улучшение жизни бедняков, прежде всего — сирот и падших женщин. «По характеристике Шубарта, — пишет Г.П. Струве, — Феодора была человеком воли и действия. Она всегда твердо

знала, чего она хочет, и умела добиваться желаемого. Умом и проницательностью она едва ли уступала Юстиниану, а прямотой и решительностью превосходила его. В течение многих лет она укрывала в подземелье своего дворца патриарха-еретика — его обнаружили там лишь после ее смерти. В 532 г., во время бунта «Ника», она спасла своей решимостью и мужеством трон Юстиниана и империю. Перепуганный Юстиниан, подстрекаемый своими не менее перепуганными советниками, уже готов был бежать морем из Константинополя, когда Феодора своей речью пристыдила их и повернула ход событий. Летопись сохранила для нас речь Феодоры, в которой она говорила: "На мой взгляд, сейчас более, чем когда-либо, бегство было нецелесообразно, даже если бы оно сулило нам безопасность. Человек, родившийся в мир, не может не умереть. Но для того, кто правил, невыносимо стать изгнанником. Да не будет мне суждено жить без этой порфиры и да не будет мне дано дожить до того дня, когда меня, встречая, не будут приветствовать как царицу. Если ты хочешь спасти себя, о Кесарь, то это нетрудно. У нас много средств. Вон море, а на нем корабли. Но размысли: оказавшись вне опасности, не предпочтешь ли ты смерть безопасности? Я согласна со старинным изречением, гласящим, что царская должность это прекрасный саван". <...> Ее верности и преданности Юстиниану не отрицали и ее враги. Он в свою очередь платил ей неизменной привязанностью и уважением и после ее смерти глубоко чтил ее память» (СС III. С 256—258). Подытожив таким образом сведения об императрице, собранные им как у зарубежных, так и у отечественных историков (помимо упомянутого труда Вильгельма Шубарта «Justinian und Theodora» (Munchen, 1942), Г.П. Струве использовал монографии Ш. Диля «Византийские портреты» (М., 1914)), J.B. Buri «History of the Later Roman Empire» (Vol. II. London, 1923) и Ф.И. Успенского «История Византийской Империи» (Т.I. СПб., 1912)), комментатор приходит к следующему выводу: «Конечно, Феодора была честолюбива и властолюбива и, может быть, неразборчива в выборе средств. Но у Гумилева она предстает нам слишком мелочно-мстительной, слишком коварной, склонной к интригам ради интриг. Мотивировка ее поступков не всегда убедительна, и ей недостает величия и царственности, признававшихся за ней современниками <...> Но повторим еще раз: Гумилев писал не историческую драму, и отступления от истории в изображении Феодоры нужны ему были для оттенения некоторых сторон того треугольника (Царь Трапезондский — Зоя — Имр), который составляет ядро пьесы» (СС III. С.258). *Зоя, Царь Трапезондский и Евнух* — в отличие от Имра, Юстиниана и Феодоры, плод художественного вымысла поэта. Юстиниан был женат один раз, детей у них с Феодорой не было. Трапезонд в это время был частью Византийской империи, столицей Трапезундской империи он пребывал в 1204—1461 гг., т.е. без малого через тысячу лет после описываемых событий. Что же касается евнуха, то он, по точному выражению Г.П. Струве, явился «обобщенным, но далеко не трафаретным портретом византийского царедворца».

Действие первое

Ст. 1. — Кинд (Кинда) — название одного из средневековых арабских княжеств.

Ст. 7—38. — История Имра, поведанная им в монологе, выглядит несколько иначе в источниках, посвященных жизнеописанию поэта. Стихи Имр начал писать еще до изгнания; и его поэзия, вероятно, послужила одной из причин, вызвавших, наряду с расточительством и распутным образом жизни, неудовольствие Годжра, считавшего стихотворчество предосудительным занятием для царевича. В этот период своей жизни Имр, согласно воле отца, должен был пасти овец. Во время изгнания Имра Годжр начал войну с бедуинским племенем Ассад (частица «бену» буквально означает — «сыны»), которое отказалось платить подати арабам-киндам. Война, начавшаяся удачно, приобрела затем затяжной характер, и во время очередиой ее вспышки бедуинам удалось убить Годжра. Имр попытался вернуть отцовский трон и восстановить разбитое государство, но его силы потерпели поражение, а сам он бежал в Сирию, где обратился к гассанскому эмиру с просьбой о протекции в переговорах с Константинополем. Как уже говорилось выше, император дал согласие и в начале 30-х гг. VI в. Имр прибыл в столицу Византии.

Ст. 50—56. — Евнух имеет в виду юридическую реформу Юстиниана — одно из самых знаменитых деяний императора. Реформа была начата практически сразу после восшествия Юстиниана на престол, ибо император, приняв власть, тут же столкнулся с абсолютным хаосом в законодательстве: между указами прежних императоров и эдиктами магистратов господствовали неразрешимые противоречия. Императорское право необходимо было кодифицировать, для чего в 528 г. Юстинианом была учреждена комиссия из 10 правоведов во главе с советником императора Трибонианом. За год напряженной работы им удалось собрать и согласовать все императорские указы от Адриана до Юстиниана, каковые и были опубликованы в 12 книгах «Кодекса Юстиниана», который был объявлен обязательным для всей империи и отменял все предыдущие кодексы. Полностью кодекс был завершен и отредактирован в 534 г., после чего Юстиниан запретил всякую дальнейшую работу над законами: с этого момента их можно было только изучать и толковать. Для Юстиниана, как уже говорилось выше, эта законодательная работа была важнейшим идеологическим актом, ибо входила в двуединую формулу «идеального государства», граждане которого «едины перед Богом и законом» и потому являют собой «соборную целостность».

Ст. 58—59. — Ересь манихеев (названных так по прозвищу основоположника этой религиозной системы вавилонянина Суранка (216—277) — Мани или Манес, что означает «дух») утверждала дуализм добра и зла, равноправных в мироздании и сосуществующих в человеке, чья душа — порождение света, а тело — тьмы. Манихеи решительно отвергали все, связанное с материей и материальной жизнью, и считали своей главной задачей «освобождение» души из «оков плоти» (т.е. смерть). Для этого они предписывали своим ученикам всяческое изнурение тела — от жестокой аскезы до чудовищного разврата, равно разрушающих физическое бытие человека (самоубийство они запрещали, полагая, что насильственно исторгнутая душа не покинет пределы материи, а перевоплотится в новые плотские формы). Как и другие

гностические ереси, манихейство стремилось использовать христианскую образность и символику, вкладывая в нее совершенно другое содержание. В частности, согласно этому учению, Бог послал для спасения людей на землю «духа солнца» — Христа, который являлся лишь человекообразным призраком, но материального тела не имел. Здесь манихеи выступали против основного догмата христианства о Воплощении, т.е. о человеческой природе Христа, которая, согласно решению IV Вселенского собора, единосущна нашей по телу и разумной душе, но свободна от всякого личного греха. Манихеев сурово преследовали в Византии — не только как еретиков, но и как деструктивный общественный элемент: отрицая всякое проявление материальной жизни, они разрешали себе «по совести» любое разрушительное действие вплоть до лжи и предательства и стремились к анархическому разложению государственных и общественных структур.

Ст. 62—63. — Имеется в виду так наз. «гелиогабал», «черный камень», символ бога солнца Элагабала в языческих религиях финикийцев и сирийцев, распространенных среди арабских племен до проповеди Магомета, начавшейся в 610 г. (т.е. столетием позже описываемых событий). Имр, таким образом, язычник, что, впрочем, не смущает его собеседника, как это явствует из последующей реплики; возможно, это связано с одной из легенд об Имр-уль-Кайсе, согласно которой поэт был обращен в Константинополе в христианство лично императором.

Ст. 79—82. — Очень подробно эти стихи комментирует Г.П. Струве, ссылаясь на упомянутые выше работы К. Юара и Ф. Рюккерта: «Юар рассказывает, что, когда Имру пришли сообщить о смерти отца, он пил вино и играл в кости. Он не стал прерывать игру, а когда закончил ее, воскликнул: "Я не буду пить вина и касаться женщины, пока не убью сто человек из племени Бени-Асад и, в качестве трофея, не отрежу волос с их голов...". Об этой клятве Имра несколько более подробно говорит <...> Фридрих Рюккерт. Имр якобы воскликнул: «Сперва мой отец досадил моей юности <имеется в виду, очевидно, изгнание Имра отцом>, а теперь обременил мою старость кровной местью. Ныне долой трезвость, а завтра долой хмель. Ныне вино, а завтра будь что будет». После этого Имр пировал еще семь ночей, а потом, протрезвившись, поклялся, что «не будет есть мяса и пить вина, не будет умащать себя, не будет касаться женщины и мыть головы, пока не осуществит кровную месть за отца"» (СС III. С. 261).

Ст. 87. — Гиперборейские страны — в греческой мифологии сказочные страны Крайнего Севера (Борей — северный ветер), населенные людьми — любимцами богов (особенно — Аполлона), которые проводят дни в наслаждениях. Здесь употреблено в смысле северных областей тогдашней ойкумены.

Ст. 113. — Джедда (Джидда) — порт на Красном море.

Ст. 136—155. — Эти стихи представляют собой гениальный перевод фрагмента из поэмы Имр-уль-Кайса «Любовные похождения», открывающей цикл так наз. «муаллак» — произведений семи лучших арабских поэтов домусульманской эпохи. Как указывает, ссылаясь на Юара, Г.П. Струве, «муаллаками» (т.е. по-арабски — «подвешенными») эти поэмы называли потому, что они, переписанные золотом на

коптском холсте, были впоследствии подвешены к Эсваду, священному черному камню в восточной стене святилища Мекки. Возможно, это и образное выражение, обозначающее этот цикл как «жемчужное ожерелье» арабской поэзии (СС III. С. 262). С.Л. Слободнюк, проделав сопоставительный анализ, подтвердил высказанное там же предположение Г.П. Струве, что источником данного перевода является прозаическое изложение «Любовных похождений», выполненное Г.А. Муркосом, находящееся в книге А.Е. Крымского «Арабская литература в очерках и образцах» (М., 1911. Вып. 35. С. 169—176) (Слободнюк С.Л. Н.С. Гумилев. Проблемы мировоззрения и поэтики. Душанбе, 1990. С. 158—159).

Ст. 172. — Сатрап — высший чиновник в древней Персии, преимущественно наместник области сатрапии).

Ст. 213. — Смирна (ныне Исмирь) — ионийский город на западном берегу Малой Азии, прославленный, наряду с Бухарой, ковровым производством.

Ст. 273. — Трапезонд (Трапезунт), основанный ок. 700 г. до н.э., находится на юго-восточном побережье Черного моря (ныне — на территории Турции). Расцвет его пришелся на 1204—1461 гг., когда он стал столицей основанной Алексеем Комнином Трапезунтской империи. Во время событий трагедии, как уже говорилось, никакого «трапезондского царства» не было; город и прилегающие к нему земли были частью Византии.

Ст. 305. — Понт (Понт Эвксинский) — греческое название Черного моря.

Ст. 310—316. — В эпоху Юстиниана в полной мере ощущалось назревание политического и духовного раскола между Западом и Востоком империи. Ярче всего в 30—40-е гг. VI века это сказывалось в полемике вокруг постановлений IV Вселенского собора, осудившего монофизитство: если константинопольские священники, имевшие влияние на императора, активно отстаивали православные воззрения на природу Спасителя, то Рим занимал двойственную, «фрондерскую» позицию: это приводило к резким столкновениям, завершившимся позднее знаменитым «спором о трех главах» и V Вселенским собором 550 г.

Ст. 317. — Собор св. Софии — один из величайших шедевров мировой архитектуры — был построен в Константинополе на месте старого Софийского собора, сгоревшего во время восстания «Ника». Строительство продолжалось всего пять лет — С. 532 по 537 гг. Такой рекордно короткий (даже по современным меркам) срок возведения грандиозного храма объясняется тем, что это предприятие было крайне значимо для императора как в личном, так и в идеологическом плане. В старом соборе он венчался с Феодорой, и разрушение его мятежниками было воспринято им как личный вызов. С другой стороны — как это и заявлено далее в ст. 321—331 — в архитектуре собора нашла ярчайшее выражение идея «соборности», служившая идейным основаннем деятельности Юстиниана. Для убранства собора по повелению Юстиниана использовалнсь драгоценные материалы из знаменитых языческих храмов: Рим поставил колонны из порфира, изъятые из храма Солнца, Эфес — колонны из зеленого мрамора из храма Дианы. Мотив установки колонны в пьесе Гумилева, вероятно, навеян известными стихами Мандельштама: «И всем векам — пример

Юстиниана, / Когда похитить для чужих богов / Позволила эфесская Диана / Сто семь зеленых мраморных столбов» («Айя-София», 1912).

Ст. 319. — Строительство храма св. Софии окружено бесчисленными легендами; согласно одной из самых популярных, план храма с его уникальным куполом был сообщен либо самому императору, либо его главным строителям — Исидору из Милета и Анфимию из Тралл — явившимся перед ними серафимом, а во время сооружения здания строители периодически слышали голос ангельских хоров, доносящийся с небес.

Действие второе

Ст. 8. — Борьба с болгарским каганатом, где всегда были сильны антивизантийские настроения, а население сочувственно относилось к манихейству, — традиционная коллизия в политике Константинополя; однако в эпоху Юстиниана основные военные действия велись в Африке против вандалов, в Средней Италии против остготов и на Востоке против персов. На Дунае и Балканах война со славянами и гуннами носила перманентный характер и заключалась в многочисленных локальных конфликтах. Пик византийско-болгарского конфликта приходится на позднейшие столетия (вторая половина X века) и связан прежде всего с деятельностью императора Василия II Болгаробойцы.

Ст. 58. — Колебания Юстиниана в переговорах с прибывшим в Константинополь Имром — исторический факт; в частности, опасаясь, что Имр, победив, не выполнит взятых на себя обязательств, Юстиниан планировал поручить организацию похода правителю Абиссинии.

Действие третье

Ст. 11—26. — Г.П. Струве пишет, что те отношения между Юстинианом и Феодорой, которые Гумилев изобразил в 1-й сцене III действия, «не имеют основания в истории. У Гумилева Феодора говорит, что узнает о решениях кесаря от евнухов да болтливых служанок, а Юстиниан — что он обманулся, думая найти в ней «помощницу в делах правления» и найдя лишь женщину. На самом деле Феодора как раз и была не только «базилиссой» (супругой правящего императора), но и фактически соправительницей Юстиниана» (СС III. С. 258). «Официальная» биография Феодоры, в которой она действительно объявлялась дочерью сенатора, не могла, разумеется, обмануть Юстиниана — она была составлена по его приказанию, чтобы оградить жену от досужих языков.

Ст. 28—30. — Как уже говорилось, упоминание о «матери Зои», т. е. первой жене Юстиниана, — художественный вымысел: император был женат один раз и даже овдовев, сохранял верность Феодоре.

Ст. 58. — Иллирия — название береговой полосы Адриатического моря, населенной далматами, либурнами, истрами и частично славянами; после падения готского государства отошла к Византии.

Ст. 260. — Святые Дары — хлеб и вино, употребляемые при совершении таинства Евхаристии, в которые перелагается Плоть и Кровь Христовы.

Действие четвертое.

Ст. 59. — Центурионами называли в Древнем Риме и Византии начальников военных отрядов (центурий), состоящих из 100 всадников или пехотинцев.

Действие пятое.

Ст. 3. — Гоплиты — тяжелая пехота, отборные войска в Древней Греции и Византии.

Ст. 4. — Копейщики — воины, действовавшие копьями и дротиками; задействовались в начале сражения для внесения паники в ряды противника. Готы — воинственное германское племя варваров, из которого в Византии формировались ударные отряды, жестокие и бесстрашные.

Ст. 83. — Галлия — варварская страна, занимавшая территорию современных Франции, Бельгии и Верхней Италии.

Ст. 201. — Левиафан — крокодил, библейское чудовище, видом которого Яхве демонстрировал свое творческое могущество Иову (Иов. 40. 10—26).

Ст. 208—220. — По мнению М. Кригер, этот отрывок близок к завершающему книгу «К Синей звезде» «Отрывку из пьесы», что и дает исследовательнице повод к сближению «Отравленной туники» и любовной коллизии лирики, собранной в этом сборнике (см.: Кригер М. «Отравленная туника». С. 113).

Ст. 290. — «Имру-уль-Кайс возвращался из византийской столицы с недобрым предчувствием. На пути к Анкаре он заболел болезнью, похожей на оспу, — все тело его покрылось язвами; из-за этих язв поэт получил прозвище Зуль-Курух ("покрытый язвами")» (Аль-Фарухи Х. История арабской литературы. М., 1959. Т. 1. С. 69).

Ст. 330—340. — В одном из сообщений об авторских читках трагедии в Петрограде говорится, что Гумилев, разъясняя смысл пьесы, говорил о Зое как о воплощении «вырождения и разложения империи, гниения власти, губящей все, что с ней соприкасается» (Любош С. О возможностях трагедии // Жизнь искусства. 1919/ 16 сентября).

8. При жизни не публиковалось. **Печ. по автографу.**

БП -- Соч II; Лит. обозрение. 1989. № 6, публ. В.К. Лукницкой по списку с автографа П.Н. Лукницкого.

Автограф (машинопись) — ГТБ. С I / Г 94.

Дат.: до 21 октября 1918 г. — по дате отправления рукописи в ТЕО Наркомпроса (см.: Гумилевские чтения. Вена, 1984. С. 81)

«Сказка для детей» «Дерево превращений» — единственная пьеса Гумилева, написанная «по заказу», летом 1918 г. Это был один из самых трудных периодов в жизни поэта: по возвращении на родину из Англии он нашел своих домашних в самом бедственном положении, в сущности — лишенными крова и средств к существованию, а старший брат Дмитрий после полученной им на фронте тяжкой контузии стал к тому же инвалидом; к этим несчастьям стоит прибавить и разрыв с Ахматовой, неожиданный для Гумилева и потому вдвойне болезненный. «Летом 1918 г., —

вспоминал Г.В. Иванов, — Гумилев уже был в Петербурге с двумя фунтами стерлингов в кармане. Имение его было конфисковано. Дом в Царском Селе заселен. Но он не растерялся, как не терялся никогда.

"Теперь меня должна кормить поэзия", — сказал он мне в одну из наших первых встреч в те дни. Я улыбнулся его самонадеянности: поэзия и во времена более благополучные была плохой "кормилицей". "Может быть, и должна, — сказал я, — только вряд ли она тебя прокормит".

Гумилев стал хлопотать. Он добился кредита в какой-то типографии, напечатал свои новые книги, переиздал старые и через месяц, встретив меня, сказал самодовольно улыбаясь:

— Вот видишь, я живу с молодой женой (он только что женился на А.Н. Энгельгардт), вожу ее в балет, покупаю ей пирожные (высшая роскошь в те дни) и икру, и все это — на доходы с моих книг.

Я его поздравил, но, конечно, все это, т.е. пирожные и икра, долго не продолжалось: деньги кончились, издавать далее было нечего» (Иванов Г.В. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 233).

Задание Театрального отдела Наркомпроса, заказавшего Гумилеву «пьесу для детей», было в этот период одним из источников краткого благоденствия поэта. Готовый текст с сопроводительным письмом управделами Петроградского отделения ТЕО был направлен в Москву его председателю О.Д. Каменевой 21 октября 1918 г.; пьеса предлагалась для напечатания в готовящемся третьем сборнике «Игра» (см.: Russica — 81. New-York, 1982. P. 377). Публикация, впрочем, не состоялась, хотя в этом сборнике пьеса и была рекомендована для включения в репертуар детских театров (см.: Игра. Сб. № 3. Пг., 1920. С. 50).

Трактовка «общефилософского» содержания пьесы была дана Р. Щербаковым в комментариях к Соч II «...сюжет построен на древнем индуисском религиозно-этическом учении о переселении (реинкарнации) душ. Согласно этому учению, душа, если она не нашла успокоения в нирване, претерпевает нескончаемую цепь переходов из одного существования в другое. В зависимости от поступков человека, его морали, строгости соблюдения им законов ранг при следующем воплощении может понижаться или повышаться. В этот ряд включены не только люди, но и божества, и животные...» (Соч II. С. 419). Следует, впрочем, оговорить, что, создавая именно детскую пьесу, Гумилев сознательно упрощает философию метемпсихоза до возможного предела, оставляя только лишь самую простую, «дидактическую» основу этого учения. Поэтому, как справедливо замечает комментатор, «веселая детская пьеса напоминает не столько философию индуизма, буддизма и джайнизма, сколько забавный водевиль с переодеванием, где верховное божество Вишну сыграло роль сказочного кудесника, создателя волшебных плодов, где зло наивно и откровенно, а добродетель прямолинейна и "обречена" на торжество в финале» (Там же). Впрочем, историки советского театра умудрились в этом гумилевском тексте усмотреть «воспевание империалистической буржуазии с ее устремлением и повышенным вниманием к «экзотическому» Востоку» (История советского театра. М., 1933. Т. 1. С. 193), но

это, естественно, может расцениваться лишь как один из литературоведческих курьезов. Точно так же нет оснований для трактовки пьесы как свидетельства «индуистских», «буддийских» или, тем более, «антропософских» пристрастий автора, хотя главная проблема — пробуждение «человеческого» в «животном» и, наоборот, «озверение» «человеческого» начала — очень занимала поэта в его поздний период творчества, и именно сюжетом «Дерева превращений» Гумилев иллюстрировал «мысль великую», содержащуюся в его послевоенном творчестве в беседе с И.В. Одоевцевой (см.: Жизнь Николая Гумилева. С. 294).

«Дерево превращений» было поставлено при жизни Гумилева петроградским «Коммунальным детским театром» на Литейном проспекте. Премьера состоялась 6 февраля 1919 г. (режиссер — К.К. Тверской (Кузьмин-Караваев), художник — В.М. Ходасевич (жена поэта), композитор — Ю.А. Шапорин) и прошла с успехом (резонно предположить, что сам автор на премьере присутствовал). По воспоминаниям участника представления В.Чернавского, «Дерево превращений» давали в этот сезон 12 раз (см.: Литературное обозрение. 1989. № 6. С. 95). А. Левинсон, написавший рецензию на постановку, отметил, что «молодая труппа в общем справилась с заданием»: «Понравились осанка воина, "адское" благодушие Вельзевула, а особенно ужимки и прыжки превосходной обезьяны. Вкус режиссера, явственно запечатленный стилем Мейерхольда и приемами его студии, сказался более всего в маленькой интермедии с музыкантами, с ее изящными группами. Однако наилучшей удачей этого первого, "опытного" представления, в котором наметился еще весьма туманно облик строящейся студии, были декорации В. Ходасевича» (Жизнь искусства. 1919. 8 февраля. № 74). Сама В.М. Ходасевич впоследствии вспоминала: «В декорациях я хотела выразить восточно-южную экзотику вообще. Невыносимое-всепронизывающее солнце (ощущение, а не свет и тени, от него происходящие), "синеву южных небес". Костюмы с основными национальиыми признаками Индии ярки по цвету с размывкой на белое (этот принцип провела и в декорациях). Ощущения пронзительного солнца и тропической жары я добилась в одном из актов, сделав черное солнце с черными лучами вразмывку на лимонно-желтом фоне, в других актах просто черным бархатным задником, на фоне которого расположила полуциркулем домики и палатки городской площади. Домики расписаны чистыми, яркими красками с растушевкой на белое. Само "древо превращений" — огромное и по форме походило на помесь ананаса с пальмой, — стояло в центре сцены. Все мною задуманное получилось. Декорациям аплодировали. Критики писали, что такого "синего" южного неба еще никто так убедительно не передавал в театре. Эта работа прошла удачно, без споров и неприятностей <...> А "дерево" это оказалось и для меня "деревом превращений" — я из живописца превратилась в театрального художника» (Ходасевич В.М. Портреты словами: Очерки. М., 1987. С. 124—125). В декабре 1921 г. «Деревом превращений» планировал открыть сезон московский «Театр для детей» (см.: Театральная Москва. 29 ноября 1921. № 11—12. С. 8), однако, по понятным причинам, постановку пьесы «контрреволюционера Гумилева» запретили. С этого момента «Дерево превращений», равно как и другие пьесы Гумилева (см.

комментарии к пьесе «Гондла»), оказываются «персонами нон грата» на театральных подмостках России. Поскольку текст пьесы не был опубликован, он оставался известным только знатокам истории театра и гумилевского творчества. Впрочем, и после публикации текста В.К. Лукницкой в 1989 г. (см.: Литературное обозрение. 1989. № 6) никаких сведений о современных ее постановках нет.

9. При жизни не публиковалась. **Печ. по автографу 4.**

ЗС, др. ред. (автограф 3) — ДП, др. ред. (автограф 3) — Соч II, др. ред. (автограф 3) и окончательный вар. (с грубыми ошибками) в «Приложении»; Русская литература. 1987. № 2. др. ред. (автограф 3), публ. М.Д. Эльзона.

Автограф 1, набросок первой сцены первого действия, др. ред. — ИРЛИ. Р. I. Оп. 5. № 146. Л. 16. В стр. 10 вместо «длиннорукий» ранее было «великий»*. Автограф 2, план пьесы и разрозненные фрагменты др. редакции — ИРЛИ. Р. I. Оп. 5 № 146. Л. 9—18. Текст плана (Л. 15):

Охота на носорога

1-я женщина
2-я женщина } болтают как сороки

Старуха говорит связно, временами темно.

Элаи старик <нрзб>

1-й мужчина
2-й мужчина } глупые парни, говорят отрывочные слова

Тремограст существительные и глаголы

Сцена 1

Женщины и старуха говорят о затее Тремограста с осуждением.

Сцена 2

Тремограст с мужчинами <нрзб> копать яму. Прогоняет женщин.

Сцена 3

Элаи не позволяет копать яму. Тремограст копает сам. Элаи <нрзб> женщинам помогать. Флирт. Выбор женщины.

Сцена 4

Ночь. Племя на деревьях. Падение носорога. Его рев и крики женщин.

Сцена 5

Жертва носорогу женщины. Праздник. Тремограст один и решает уйти.

Автограф 3, др. ред., машинопись — РНБ. Ф. 248 (Дернов А.А.) № 158. Автограф 4 — ИМЛИ. Архив А.М. Горького. Ф. А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 570. Действие первое Стр. 97 — ранее было: «Яма зачем? Буйвол издох». Стр. 104 — ранее было: «Нан убивает носорога». Стр. 111 — вместо «не хочет»

* Нумерация строк в характеристиках автографов 1 и 2 дается по нумерации строк в тексте редакции автографа 3

ранее было: «приказал». Стр. 133 — вместо «Нан» ранее было — «Тремограст». Действие второе Стр. 9 — вместо «держит» ранее было «идет». Стр. 32 — вместо «Нана» ранее было «Тремограста». Между стр. 33 и 34 — вместо «Нан» ранее было — «Тремограст». Перед стр. 107 ранее было: «Голос Тремограста (издали)».

Дат.: до 20 марта 1920 г. — по отчету Секции исторических картин ТЕО Наркомпроса (Соч II. С. 420).

Пьеса вместе с киносценариями №№ 10 и 11 создавалась в ходе сотрудничества Гумилева в Секции исторических картин Наркомпроса (Наст. изд. С. 420).

Первый вариант пьесы был зачитан автором на заседании Секции 20 января 1920 года. Тогда же Горьким (председателем), в общем одобрившим «доисторическую» пьесу, был высказан ряд замечаний, сводившихся к необходимости усиления «исторического» и «этнографического» элемента (см.: М. Горький: Материалы и исследования. Вып. 1. Л., 1934. С.110). Эти замечания были учтены Гумилевым, и к марту того же года текст был переработан: «сложное» имя главного героя, пришедшее из ранней неоконченной повести (тоже «доисторической», но совершенно иной по тематике и стилистике), было заменено на более достоверное в историко-лингвистическом плане, а реплики выправлены в сторону большей синтаксической примитивизации. Окончательный вариант был обсужден на мартовском заседании: по предложению Ю.П. Анненкова «Охоту на носорога» планировали поставить в петроградском Театре народной комедии, причем для исполнения привлечь цирковых артистов, которые должны были говорить звукоподражаниями (см.: Соч II. С. 420—421). Позже, в мае, было принято решение опубликовать пьесу, предисловие к которой должны были написать Ю.П. Анненков и профессор В.Г. Тан (Там же). Однако ни одно из этих решений не было претворено в жизнь: «Охота на носорога» пребывала в полной безвестности до 1987 г., когда текст первоначальной редакции был опубликован М.Д. Эльзоном (Русская литература. 1987. № 2). В 1992 году пьеса была поставлена московским театром «У Никитских ворот» (постановка, сценография, музыкальное оформление М.Розовского). Рец.: Театр. 1992. № 3.

10. При жизни не публиковалась. **Печ. по автографу.**

Н. Гумилев и русский Парнас. СПб., 1991, публ. М.Д. Эльзона.

Автограф — Архив РАН (СПб). Ф. 208 (С.Ф. Ольденбург). Оп. 1. № 38.

Дат.: март-апрель 1920 г. — по времени отчета Секции исторических картин ТЕО Наркомпроса (Соч II. С. 420).

Киносценарий был выполнен Гумилевым в контексте работы Секции исторических картин при ТЕО Наркомпроса (см.: Наст. том. С. 420). По оконча-

нии был, вероятно, передан для редактирования академику С.Ф. Ольденбургу, автору многочисленных работ по ориенталистике, в т.ч. — по истории буддизма.

Будда (просветленный) — Сидгарта (у Гумилева — Сидарта) Гаутама, старший сын Судгоданы (у Гумилева — Шуддодана), правителя г. Капилаваста и вождя арийского племени сакиев. Начальная ремарка. Тушита (удовлетворенный, радостный, довольный) — один из структурных элементов буддийского учения о сансаре. Согласно этому учению, сансара, т.е. бытие, связанное с рождением, страданиями и перерождениями живых существ, имеет многочисленные уровни существования, свойственные шести видам одушевленной жизни — богам, асурам (буквально — «не боги», духи демонической природы), людям, животным, претам (духи низшего ранга, обуреваемые неудовлетворенными плотскими желаниями) и обитателям нараки (буддийский аналог чистилища). Согласно закону кармы, существа в сансаре перерождаются, попадая в грядущих жизнях на разные уровни воплощения, относительно благоприятные (первые три) или относительно неблагоприятные (три последние), однако равно открытые для страданий, несовершенные. Каждому из шести видов существ присущ собственный «мир», наделенный своей иерархической структурой. В частности, боги населяют девалоку (буквально — «мир богов»), который находится на вершине горы Меру и над нею и состоит из 26 уровней (некое подобие «небесных сфер» в христианской католической мистике). Тушита — четвертая из шести низших девалок, замечательная тем, что в ней проводят свою предпоследнюю жизнь бодхисатвы — существа, которые решили стать буддами и выйти из сансары в нирвану, принеся в то же время другим существам весть о спасении. Самым благоприятным видом для осуществления этого является вид человека, поэтому из Тушиты бодхисатва оказывается буддой в последней, человеческой жизни.

Действующие лица — *Бодхисатва* (у Гумилева — Бодисатва) — Шакьямуни, будда настоящей эпохи (кальпы). Согласно разным учениям, до него было либо шесть, либо 24 бодхисатв, следующим же будет будда будущего мирового порядка — Майтрея. Согласно буддийской мифологии, Шакьямуни (буквально — «мудрец из племени шакья»), был существом, обладающим исключительными достоинствами (махапурушалакшана — признаками великого человека) в предшествующих жизнях. Решение стать буддой Шакьямуни принял при первом бодхисатве — Дипанкара, начав путь духовного просветления и дав при Дипанкаре обет спасти все живые существа от оков сансары. *Брахма* — высшее божество в индуистском пантеоне, персонификация абсолюта. Брахма пребывает на вершине горы Меру и, в отличие от других богов, обладает долголетием, конгениальным хронологическим рамкам вселенной. *Индра* — бог грома и молнии, царь богов и царь всей вселенной, космократор, победивший демона хаоса Вритру и возглавляющий сражения богов против их противников. *Вишну* — бог-спаситель, персонификация добра и справедливости, совершивший аватару, т.е. нисхождение на землю ради ее избавления от бесчинств злых сил. Наряду с

Брахмой и Шивой составляет «тримурти» — божественную триаду. *Сива* (т.е. Шива) — бог, персонифицирующий космическую энергию, движущую мирами и порождающую все формы жизни — отсюда два главных атрибута: беспрерывный танец и фаллические символы. *Кали* — богиня воительница, одна из ипостасей жены Шивы Деви. Связывалась в индуисской мифологии как с олицетворением темного, губительного аспекта божественной энергии (изображалась с мечом, в шкуре пантеры и ожерелье из отрубленных голов), так и с образом богини-покровительницы, победительницы демонов.

Ст. 15. — Кшатрии, древнеиндийская каста, занимающая второе место после жрецов-брахманов. К кшатриям принадлежали воины и цари. От кшатриев требовалось мужество, великодушие, справедливость, крепость, слава и царственное обращение.

Ст. 19. — Магомайя (у Гумилева — Махамайя) — старшая жена Судтоданы. Первенца — Сидхарту — родила в возрасте 45 лет и скончалась после его рождения.

Действующие лица. В списке действующих лиц не имеющими основания в распространенных буддистских легендах являются *царь Наль и царевна Гопа Асита* — в некоторых буддийских легендах пророк, предсказавший первенцу Магомайи великое будущее. *Девадатта* — кузен и ученик Гаутамы, затем — его противник. *Мара* — в буддийской мифологии персонификация зла, злой дух, стремящийся уверить живые существа в ценности плотского существования и препятствовать достижению нирваны. *Ананда* — двоюродный брат и один из ближайших учеников Гаутамы.

Ст. 20—21. — Согласно одной из буддийских легенд, отец Гаутамы не хотел, чтобы его сын выбрал путь аскезы и тщательно скрывал от него страдания и зло мира. Будущий Будда до двадцати девяти лет пребывал в изоляции, проводя время в роскоши и забавах.

Ст. 24—25. — В этом эпизоде прослеживается мотив единственной легенды, рассказывающей о молодости Гаутамы: родственники, возмущенные его праздностью, высказали сомнения в его способности наследовать власть. Гаутама попросил устроить ему испытание, во время которого он поразил всех глубиной своих познаний. Царь Наль (персонаж «Махабхараты», проигравший в кости свое царство), к легендам о жизни Будды отношения не имеет. Женой Гаутамы была Ягодгара, его двоюродная сестра, на которой он женился в 19 лет. Все остальные события этого действия — вымысел Гумилева.

Ст. 40—43. — Согласно «каноническим» легендам, старца, больного, разложившийся труп и аскета Гаутама встречает последовательно во время поездок на дачу в возрасте 29 лет. Это (и разъяснения Чанны) открыло ему истину о страданиях в мире сансары и желание избрать путь спасения. В это время ему принесли весть о рождении сына, к чему он отнесся равнодушно.

Ст. 44—45. — Во время торжеств по поводу рождения наследника Гаутама поражал всех своим безучастием, а во время танцев — заснул.

Ст. 46. — Пробудившись от сна, Гаутама испытал приступ ужаса и бежал из дворца вместе с Чанной, чтобы стать аскетом.

Ст. 47—48. — Мара предлагал Гаутаме власть над четырьмя частями света через семь дней, если тот откажется от своего замысла. Других искушений не было. Спящую жену с новорожденным Гаутама созерцал перед бегством из дворца, но побоялся возложить руки на их головы, чтобы они не пробудились и не помешали ему.

Ст. 53. — Первые шесть лет своих духовных исканий Гаутама и пять его учеников занимались жестокими самоистязаниями в дремучем лесу Урувелы. Гаутама так ослабел от голода, что впал в обморок, казавшийся окружающим смертельным. Однако он очнулся и разочаровался в аскезе как пути к спасению. Ученики покинули его.

Ст. 55. — Девадатта неудачно пытался захватить власть в общине за 8 лет до смерти Будды.

Ст. 60. — «Просветление» Гаутамы и превращение его в Будду произошло после бегства учеников, во время тяжелого искушения на берегу Наиранджара под священным деревом Бо. Согласно буддийским легендам, после этого он постился семь дней и к нему семь раз являлся Юрахма.

Ст. 62 — после просветления Гаутама, ставший Буддой явился к оставившим его ученикам и, хотя они сначала встртили его недружелюбно, как нарушившего обет аскезы, убедил их в своей правоте.

Ст. 69 — Будда вернулся домой в монашеском одеянии. Жена не вышла его встрчать, надеясь на то, что пробудившаяся страсть после долгой разулки заставит его войти к ней. Но вид бесстрастного монаха потряс Язодгару настолько, что она упала к ногам мужа с рыданиями. Однако затем она уверовала в учение Будды и стала первой монахиней основанного им женского ордена.

Ст. 73. — После попытки раскола среди учеников Будды Девадатта раскаялся и пытался подойти к учителю, но земля разверзлась и его поглотила нарака.

11. При жизни не публиковалось. **Печ. по автографу 1.**

Соч. II, публ. Р. Щербакова (с опеч.).

Автограф 1 — ИМЛИ. Архив А.М. Горького. Ф. А.Н. Тихонова. Оп.2-.Ед. хр. 566

Автограф 2 (*машинописная копия автографа 1*) — Архив ИМЛИ. А.М. Горького. Ф. А.Н. Тихонова. Оп.2.Ед.хр.566.

Дат.: до 8 апреля 1921 г. — по дате ликвидации Секции исторических картин ТЕО Наркомпроса (Соч. II. С. 421).

Киносценарий был выполнен Гумилевым в контексте работы «Секции исторических картин при ТЕО Наркомпроса» (см.: вступительную статью к комментарням, С. 404 настоящего тома). По окончании был, по вероятности, передан

для редактирования востоковеду И.Ю. Крачковскому (будущему акадмику) (см. об этом Тименчик Р.Д. Николай Гумилев и Восток // Памир. 1987. № 3).

Действующие лица. *Гарун аль-Рашид* (766—809) — халиф из династии Аббасидов, при котором Багдадский халифат достиг наивысшго расцвета. Деятельный, крайне жестокий и прагматичный полтик превращен в народном творчестве в авантюриста, мечтателя и искателя приключений, каковым он и предстает в сказах тысяча и одной ночи. *Джафар* — реальное историческое лицо, первый визирь Гаруна аль Рашида, популярный политический деятель из знатного рода Бармакидов (в 803 году казнен). *Синдбад-мореход*, багдадский купец — герой популярного цикла сказок Шахерезады. В сценарии использован сюжет с «морским стариком» из «Пятого путешествия» Синдбада (57-я ночь). *Рыбак* — персонаж «Сказки о рыбаке Халифе» (836-я ночь), которая и использована Гумилевым в киносценарии. Сила Сердец, *Зобейда* — эти действующие лица выведены Гумилевым для переложения сюжетов «Рассказа о Ганниме ибн Айюбе» (41-я ночь).

Ст. 3—6. — Бумага была изобретена в Китае во II веке до н.э.; в арабских странах вплоть до IX в. для письма использовали пергамент, сделанный из телячьей кожи, или папирус.

Ст. 100. — Посольство императора Священной Римской империи Карла Великого (742—814) было в Багдаде в 797 г.

Фрагменты драматических произведений

12. При жизни не публиковалась. **Печ. по автографу.**

ДП -- Неизд 1986, публ. М. Баскера и Ш. Греем.

Автограф — РГАЛИ Ф. 147 (Н.С.Гумилев). Оп. 1. Ед. хр. 11.

Дат.: до 8 апреля 1921 — по дате ликвидации Секции исторических картин ТЕО Наркомпроса.

Последняя, незавершенная пьеса Гумилева, хотя в «Отчете о деятельности секции исторических картин Наркомпроса с 26 августа 1919 г. по 1 марта 1920» «Красота Морни» названа в числе «готовых» (см.: Russica-81. New-York, 1982. Р. 366—367); очевидно, отчет выдавал желаемое за действительное. В документах секции пьеса фигурирует под названием «Друиды». Впервые текст «Красоты Морни» (с параллельным переводом его на английский язык) опубликовала Ш. Греем (Graham S.D. N.S. Gumilyov and Irish Legend. An Unpublished Fragment from The Beauty of Morni // Irish Slavonic Studies. 5. 1984. С. 167—180). Во вступительной статье к публикации Ш. Греем отмечает, что замысел пьесы восходит к «фенианскому циклу ирландских легенд и, в частности, к «Причине битвы при Кнухе»». Кроме того, сославшись на монографии Hull E. A. Text book of Irish Literature (Pt. II. Dublin, 1908) и Kennedy Patrick. Legendary

Fiction of the Irish Celts (London, 1891), Ш. Греем заключила: «Помимо странной замены имени Тренмора (как обычно именуется отец Куммала, дед Фингала) на Фрейкмора, фрагмент показывает, что Гумилев включил в пьесу многие подробности из параллельных легенд, таких, как рассказы о испытании доблести, которые должен пройти молодой воин, упоминание о двенадцати книгах, которые он должен прочесть, чтобы вступить в Фианну, а также — перечисления чудес, которые встречал Мальдун в поисках убийц своего отца. Однако список двенадцати книг, которые прочел Дайра, включает в себя некоторые странные названия, восходящие скорее к валлийским или бретонским легендам, нежели чем к ирландским (напр., Лугадис и Морфеза)» (Указ. соч. С. 168). Текст «Причины битвы при Кнухе» находится в работе Jubainville H. D'Arbois «Cours de littйrature celtique» (Т. 5. Paris. 1892. L'Йgopee Celtique en Irlande. Part 1. Pp. 379—384). Буквально рассказывается следующее:

«Причина битвы при Кнухе

<1> Это было, когда Катаир Большой, сын Федельмида Фир-Ургласа и внук Кормака Гельта-Гаиф, был королем Тары. Конн-О-Ста-Битвах жил в Келлсе, владении тех, кто должен унаследовать верхнее королевство. При Катаере был чудесный друид. Это был Нуаду, сын Аше, внук Дате, правнук Брокана, сына Финтана; он был из племени Дате в равнине Брега. Этот друид потребовал у Катаира Большого земляиой надел в Линста, потому что он знал, что Линста должен вступить во владение своим наследством. Катаир Большой предложил ему выбор, и друид выбрал надел Алму.

Была женщина, которая вышла замуж за Нуаду: это была Алму, дочь Бекана.

<2> В Алму друидом Нуаду был построен замок, и он покрасил его квасцами, чтобы весь замок был полностью белым. Предполагали, что от этих квасцов замок и получил имя Алму и вот почему было сочинено следующее четверостишие:

Крепость вся белая, — грозная зубчатая стена,
Как будто бы там была положена вся известь Ирландии,
От квасцов, которыми он намазал свой дом,
Этот дом получил имя д'Алму.

Но по мнению других, жена Нуаду Алму потребовала, чтобы ее имя передалось холму, и ее желание было выполнено. Ее имя было передано холму, потому что на этом холме она впоследствии и была похоронена. Вот почему было сочинено четверостишие:

Алму была прекрасная женщина,
Жена большого Нуаду, сына Аше,
Она попросила — и справедливо было это требование, —
Свое имя для всего холма.

<3> У Нуаду родился очень знаменитый сын. Это был Тадж, сын Нуаду. Рарью, дочь Дон Думе, стала его женой. Тадж был необыкновенный друид. Смерть сразила Нуаду, который оставил своему сыну замок в неприкосновенности, и Тадж стал после своего отца друидом короля Катаира Большого. Рарью родила Таджу дочь Морни-Красивую-Шею. Когда она выросла, она стала замечательной красавицей. Сыновья королей и князей Ирландии искали ее руки. Куммал, сын Треимора, был в то время королевским воином Ирландии и находился под иачалом Конна [который стал верховным королем после Катаира Большого]. Подобно остальным, он попросил руки Морни. Тадж отказал ему, ибо, будучи друидом, ои зиал, что именно из-за Куммала он потеряет замок д'Алму. У Куммала и отца короля Конна, т.е. Фидельмида Рехтмара, была одна и та же мать. Куммал (будучи поэтому дядей короля и гордясь этой родственностью) приходит (к Таджу) и похищает Морни, ибо иначе он ее добыть не мог.

<4> Тадж отправился к Конну, рассказал, какую обиду нанес ему Куммал, и заставил Конна покраснеть от ярости за счет упреков, которые он обратил к нему. Коин отправил послание Куммалу. Он приказал ему передать, чтобы он либо покинул Ирландию, либо вернул Таджу похищенную дочь. Куммал ответил, что он ее не вернет, что он даст что угодно, ио только не Морни, свою жену. Конн отправил войска на Куммала под руководством трех вождей: Ургренда, сына Лугаида, короля Луагне, Дайру Красиого, известного также как Морна, сына Эхаида и Аэда, сына Дайры Красного. Этот Аэд впоследствии получил прозвище Одноглазого (по-ирлаидски — Голл).

<5> Куммал собрал свою армию. При Кнухе завязалась между ними битва. Куммал был убит и его люди были разгромлены. Смертельный удар нанес Куммалу Аэд по прозвищу Голл, сын Дайры, известного также как Морна. Чтобы отомстить за Куммала, Лушед ранил Голла в глаз так, что тот ослеп. Отсюда и происходит имя Голл, то есть Одноглазый, которое с тех пор носил Аэд, сыи Дайры Красного. Отсюда четверостишие:

Аэд было именем сына Дайры.
Но с тех пор, как знаменитый Лушед нанес ему рану,
С тех пор, как тяжелое копье ранило сына Дайры,
Ему дано было имя Голл.

Голл убил Лушеда. С тех пор была наследственная ненависть между потомками Фингала (сына Куммала) и потомками Морна (Дайры). Напомним, что Дайра, отец Аэда по имени Голл, имел два имени. Его звали и Морна, и Дайра.

<6> Морни, вдова Куммала, отправилась к Конну. Тадж, отец Морни, отрекся от своей дочери и отказался принять ее у себя, потому что она была беременна. Он даже приказал своим людям сжечь ее, однако потом, убоявшись

Конна, не посмел исполнить эту жестокую угрозу. Морни спросила у Конна, что ей делать.

— Иди, — сказал ей Конн, — найди Фиакела, сына Конченда, в Темер-Мерсе, и там ты родишь.

И действительно, жена Фиакела была Бодбалл, Крепкая Жена, сестра Куммала. Кондле, слуга Конда, сопровождал Морни в дом Фиакела, в Темер-Мерсе. Морни приняли там хорошо. Она обрела здесь тихую гавань. Она родила сына, который получил имя Демни [и который более известен под именем Фингал].

<7> Сын Морни вырос и стал способен одолеть любого врага. Он предложил Таджу [деду по материнской линии] выбор: либо сражение, либо личный поединок, либо большой выкуп за убийство Куммала, предусмотренный законами. Тадж ответил, что он хочет суда. Суд был — и вот его решение: Алму будет полностью передано во владение сына Куммала. Тадж его покинет. Так и было сделано. Тадж оставил дом д'Алму Фингалу. Этот дом и поместье перешли ко племени Дате [к которому принадлежал Фингал]. Тадж пошел жить на холм Рен, который в наши дни называется гора Таджа. И если этот холм приобрел имя горы Таджа, то это из-за него. Из-за этих событий были написаны вот такие стихи:

У воеводы Таджа Фингал потребовал
За то, что тот убил великого Куммала,
Войну без пощады при любой встрече,
Или личный поединок..
Тадж, не способный вести войну
С этим великим господином,
Оставил ему — этого было тому достаточно —
Весь дом д'Алму, таким, каким он был.

<8> Впоследствии Фингал пришел в Алму и переселился в дом д'Алму, где у него была главная резиденция в течение всей его жизни. Фингалл и Голл (Аэд) заключили мир. Семья Морна (или Дайры), отца Голла, заплатила Фингалу выкуп, который должен был ему Голл за то, что он убил Куммала, отца Фингала. Фингал и Голл жили в мире до ссоры, которая вспыхнула между ними в Темер-Луахре по поводу кабана Сланги и убийства Банб-Синны, сына Маленаха. Как сказано в четверостишии:

Тогда жили в мире
Фингал и Голл, совершая многочисленные подвиги,
Пока один из них не убил Банб-Синна
Из-за кабана в Темер-Луахре».

Необходимо отметить и то, что и в «Поэмах Оссиана», в примечаниях Макферсона ко второй песне «Кат-лода» упоминается, что на руках у комментатора имеется некая поэма о последней битве Комхала, «где перемешаны все предания, относящиеся к этой решающей битве». «Отдавая должное достоинствам этого сочинения, — пишет Макферсон, — я представил бы читателю его перевод, не

будь только некие подробности, сообщаемые бардом, крайне смехотворны, а другие — совершенно непристойны. Морна, жена Комхала, играет здесь главную роль во всех делах, предшествовавших поражению и гибели ее мужа; она, употребляя слова барда, была путеводною звездою для женщин Эрина. Бард, нужно надеяться, представил женщин своей страны в ложном свете, ибо Морна, согласно его же рассказу, ведет себя столь непристойно и распутно, что невозможно поверить, будто они избрали ее своей путеводной звездой. Поэма состоит из большого числа строф. Язык ее образный, а размер гармоничный, но в целом произведение так изобилует анахронизмами и построено так неправильно, что автор, несомненно, был либо безумен, либо пьян, когда сочинял его» (Макферсон Дж. Поэмы Оссиана. Л., 1983. С. 263 (Лит. памятники)). Если вспомнить, что тексты Макферсона — мистификация, и упоминание о «поэме, написанной либо безумным, либо пьяным» автором, — один из элементов этой мистификации, то возможно, что Гумилев, в творчестве которого влияние Макферсона весьма велико, включается в литературную «игру», создавая пьесу о Морни на сюжет, отвергнутый мэтром. Перед сохранившимся фрагментом имеется план пьесы:

«Действие первое

Горное ущелье

Праздник Фианны. В разгар его является Тадж. Его просят уйти, указывая на замкнутый характер Фианны. Он спорит. Обращаются к Куммалу, причем выясняется, что тот жених Морни. Он становится на сторону Фианны. Тадж с угрозами уходит. Фении хвастают. Дайра грустен. Куммал зовет его вместе похитить Морни.

Действие второе

Комната в замке Конна

Конн беседует с Морни о предполагаемом браке. Входит Тадж с новостями. Конн сватается к Морни. Согласие. Морни болтает с Лухетом. В окно прыгают Куммал и Дайра. Дайра удерживает Лухета, Куммал похищает Морни. Конн клянется сокрушить Фианну.

Действие третье

Равнина

Отряды фениев. Гонцы извещают о приближении войск Конна. Ясновидящая предсказывает падение Фианны. Морни прощается с Куммалом. Дайра отвергает предостережение богов. Битва. Входят воины. Куммал убит. Тадж и Конн победителями входят к Морни. Тадж проклинает ее, Конн предлагает жениться на ней. Мории говорит, что она беременна, и вместе с Дайрой уходят в Mog-Mell.

Действие четвертое

Долина Счастливой Страны Mog-Mell.

Мидер возвращается с Этайной. Дайра расспрашивает о Фианне. Фанн и Либан ласкаются к нему. Говорят о красоте Морни. Входит Морни и показыва-

ет ребенка: красота Морни погибла, вот сила Морни. Ребенок отомстит за отца. Морни уходит в мир. Дайра остается и вспоминает прошлое».

Как и у Макферсона, в гумилевской пьесе на реальный сюжет «Причины битвы при Кнухе» наслаиваются образы разнообразных гэльских легенд: «В гэльской эпической традиции с самого начала образовались два основных цикла: кухулинский, или ольстерский, и фенианский, или оссиановский. Главным героем первого являлся легендарный ирландский вождь Кухулин, которого традиция относит к I в. н.э., второго — Финн мак Кумхал (т.е. сын Кумхала), отец Оссиана, живший, согласно преданию, тоже в Ирландии в III в. Первоначально оба цикла сосуществовали совершенно обособленно, но со временем оссиановский цикл, заняв господствующее положение в народной традиции, заимствовал из кухулинского цикла некоторые мотивы.

В фольклорных сказаниях Финн выступает главой фениев, или фианов, привилегированной дружины верховного ирландского короля, которая предназначалась для поддержания его могущества и защиты острова от вторжения неприятелей. Вступление в ряды фениев было обусловлено ритуальными испытаниями, и сами они подчинялись строгому кодексу чести» (Левин Ю.Д. «Поэмы Оссиана» Дж. Макферсона // Макферсон Дж. Поэмы Оссиана. С. 483). В дошедшем до нас отрывке упоминается и об очень популярном рассказе о странствиях Мальдуна, также содержащемся в книге Жубанвиля («Navegation de la barque de Mael-Duin»).

Ст. 114. — Неодобрительное отношение к друидам (см. о них комментарии к стихотворениям №№ в 3 и 4 тт.) в оссиановскую эпоху помянуто Макферсоном в «Рассуждении о древности поэм Оссиана», предваряющем публикацию первого тома: «Из-за непрестанных войн с римлянами представители благородного сословия каледонцев перестали вступать в орден друидов, как это было раньше. Мало кто соблюдал заповеди их религии, чуждые народу, привыкшему к войне <...> Стремясь поддержать честь ордена, друиды воспользовались новой войной с властителем мира (римским императором. — *Ред.*)... и попытались вернуть себе древнюю привилегию избрания вергобрета (правителя. — *Ред.*). По их поручению Кармал, сын Тарно, пришел к деду знаменитого Фингала, бывшему тогда вергобретом, и от имени ордена велел ему сложить свои полномочия. Тот отказался, после чего вспыхнула междуусобная война, закончившаяся почти полным уничтожением ордена друидов. Немногие, кто уцелел, попрятались в темных лесных убежищах и пещерах, где прежде обычно предавались размышлениям» (Макферсон Дж. Поэмы Оссиана. С. 8—9). В творчестве самого Гумилева отношение к «друидизму» было также весьма неоднозначным (см.: Зобнин Ю.В. Николай Гумилев — поэт Православия. СПб., 2000.).

13. При жизни не публиковалась. **Печ. по автографу.**
ДП -- Соч II -- Неизд 1986, публ. М.Баскера и Ш.Греем.
Автограф — РГАЛИ. Ф.147 (Н.С. Гумилев). Оп.1. Ед.хр.12.
Дат.: до 1917 — по помете на картоне.

Пьесу можно рассматривать в поэтическом контексте других «одноактных пьес» Гумилева (впрочем, первые публикаторы «Зеленого тюльпана» в Неизд1986 не исключали, что это — отрывок неизвестного гумилевского перевода).

Гаарлем (Хаарлем) — столица Северной Голландии.

14. При жизни не публиковалась. **Печ. по автографу.**
ДП -- Соч II -- Неизд 1986, публ. М. Баскера и Ш. Греем.
Автограф — РГАЛИ. Ф.147 (Н.С. Гумилев). Оп.1. Ед.хр.16.
Дат.: не установлена.

Малый объем данного фрагмента оставляет самое широкое поле для предположений о его природа — от возможности видеть в нем единственный дошедший до нас отрывок из «Шута короля Батиньоля» до предположения (высказанного первыми публикаторами), что это — перевод неизвестного драматического произведения.

К ИЛЛЮСТРАЦИЯМ

1. Фронтиспис. Н.С. Гумилев. Портрет работы Н.С. Гончаровой. (Неизд 1986). С. 1.
2. П.В. Кузнецов. Иллюстрация к пьесе «Дитя Аллаха» (Аполлон. 1917. № 6—7). С. 51.
3. П.В. Кузнецов. Иллюстрация к пьесе «Дитя Аллаха» (Аполлон. 1917. № 6—7). С. 65.
4. П.В. Кузнецов. Иллюстрация к пьесе «Дитя Аллаха»(Аполлон. 1917. № 6—7). С. 85.
5. «Гондла» в постановке «Театральной мастерской». Действие второе. Сцена вторая. Гондла — Е.Л. Шварц, Лаге — Марк Эго, Ахти — Р.М. Холодов. (Мы знали Евгения Шварца. М; Л., 1966). С. 117.

Список условных сокращений, принятых в комментариях и разделе «Другие редакции и варианты»

Архив Лозинского — архив М.Л. Лозинского (хранится у И.В. Платоновой-Лозинской; СПб.); данные материалы приводятся по описаниям, сделанным И.В. Платоновой-Лозинской (см. Николай Гумилев. Исследования и материалы: Библиография. — СПб.: Наука, 1994. — С.353.

Архив Лукницкого — коллекция автографов, документов, книг и вещей Гумилева, Ахматовой и лиц из их окружения, собранная П.Н. Лукницким (ИРЛИ в настоящее время опись не составлена).

Архив Струве. — коллекция автографов, документов и вещей Гумилева, переданная Г.П. Струве Б.В. Акрепам (хранится в Гуверовском институте (Стэнфорд, США)); данные материалы приводятся по СС III.

БП — Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы / Вст. статья А.И. Павловского; Биограф. очерк В.В. Карпова. Сост., подг. текста, прим. М.Д. Эльзона — Л.: Сов. писатель, 1988 (Б-ка поэта. Большая сер.).

Верховский — Верховский Ю.П. Путь поэта // Современная литература. — Л., 1925.

ГЛМ — Государственный литературный музей (Москва).

ГТБ — Государственная театральная библиотека (СПб.).

ДП — Гумилев Н.С. Драматические произведения. Переводы; Статьи./ Сост., вст. статья Д.И. Золотницкого; Примеч. Д.И. Золотницкого и М.Д. Эльзона. Л., 1990.

Жизнь Николая Гумилева — Жизнь Николая Гумилева: Воспоминания современников / Сост., коммент. Ю.В. Зобнина, В.П. Петрановского, А.К. Станюковича. — Л.: Международный фонд истории науки, 1991.

Жизнь поэта — Лукницкая В.К. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. — Л.: Лениздат, 1990.

ЗС — Гумилев Н.С. Золотое сердце России: Сочинения / Сост., вст. статья, коммент. В.Полушина. Семейная хроника Гумилевых О. Высотского. — Кишинев: Лит. артистикэ, 1990.

Изб (Кр) — Гумилев Н.С. Избранное / Сост., прим., коммент. Ю.Г. Кротова. — Красноярск: Кн. изд-во, 1989.

Изб (XX век) — Гумилев Н.С. Избранное / Предисл., сост. и прим. Н. Богомолова; Художник Ю. Пивченко. — М.: Панорама, 1995 (Сер.: «Русская литература. XX век»).

ИМЛИ — Институт мировой литературы РАН. Архив А.М. Горького.

ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкинский дом) РАН. Рукописный отдел.

Исследования и материалы — Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография / Сост. М.Д. Эльзон, Н.А. Грознова. — СПб.: Наука, 1994.

Круг чтения — Гумилев Н.С. Когда я был влюблен...: Стихотворения. Поэмы. Пьесы в стихах. Переводы. Избранная проза / Сост., вст. статья Л.А. Озерова. — М.: Школа-Пресс, 1994 (Сер.: «Круг чтения. Школьная программа»).

КСЗ — Гумилев Н.С. К синей звезде: Неизд. стихи 1918 г. — Берлин: Петрополис, 1923.

Неизд 1980 — Гумилев Н.С. Неизданные стихи и письма. — Paris: YMCA-Press, 1980.

Неизд 1986 — Гумилев Н.С. Неизданное и несобранное / Сост., ред., коммент. М. Баскер и Ш. Греем; Художник А. Ракузин. — Paris: YMCA-Press, 1986.

Николай Гумилев в воспоминаниях современников — Николай Гумилев в воспоминаниях современников / Ред., сост., предисл., коммент. В. Крейда. — Репринтное изд. — М.: Вся Москва, 1990.

ПРП — Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии / Сост. Г.М. Фридлендер (при участии Р.Д. Тименчика); Вст. статья Г.М. Фридлендера; Подг. текста и коммент. Р.Д. Тименчика. — М.: Современник, 1990 (Б-ка «Любителям российской словесности»).

Пс 1923 — Гумилев Н.С. Стихотворения: Посмертный сборник. — 2-е изд., доп. — Пг.: Мысль, 1923.

Русский путь — Н.С. Гумилев: Pro et contra / Сост., вст. статья, прим. Ю.В. Зобнина. — СПб.: Изд РХГИ, 1995 (Русский путь).

Соч I — Гумилев Н.С. Сочинения: В 3 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы /Вст. статья, сост., прим. Н.А. Богомолова. — М.: Худож. лит-ра, 1991.

Соч II — Гумилев Н.С. Сочинения: В 3 т. Т. 2. Драмы. Рассказы / Сост., подг. текста, прим. Р. Щербакова; Подг. текста «Записок кавалериста», прим. Е. Степанова. — М.: Худож. лит-ра, 1991.

СП(ИР) — Гумилев Н.С. Стихи. Проза /Послесл. Н.А. Богомолова. — Иркутск: Восточно-Сибирское кн. изд-во, 1992.

СП(Тб) — Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы / Ред., предисл. В.П. Енишерлова; Сост., биогр. очерк, коммент. В.К. Лукницкой. — Тбилиси: Мерани, 1988 (Сер.: «Россия — Грузия: сплетение судеб. XX век»).

СП(Тб) 2 — Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы / Ред., предисл. В.П. Енишерлова. Сост., биогр. очерк, коммент. В.К. Лукиицкой. — 2-е изд.

— Тбилиси: Мерани, 1989 (Сер.: «Россия — Грузия: сплетение судеб. XX век»).
СС 1947 — Гумилев Н.С. Собрание сочинений: В 4 т. Стихотворения / Ред., вст. статья Вяч. Завалишина; Худ. Симечкевиус и Дражевский. — Регенсбург, 1947.
СС II — Гумилев Н.С. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. Стихи 1916—1921 гг. и стихи разных лет / Подг. текста, коммент., вст. статья Г.П. Струве; Ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. — Вашингтон: Изд. кн. магазина Victor Kamkin, Inc., 1964.
СС III — Гумилев Н.С. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. Драматические произведения и стихи разных лет. Стихи 1916—1921 гг. и стихи разных лет / Подг. текста, коммент., вст. статья Г.П. Струве; Ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. — Вашингтон: Изд. кн. магазина Victor Kamkin, Inc., 1966.
СС II(Р-т) — Гумилев Н.С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. Репринтное воспроизведение изд. 1962—1968 гг. — М.: Терра, 1991.
СС III(Р-т) — Гумилев Н.С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. Репринтное воспроизведение изд. 1962—1968 гг. — М: Терра, 1991.
ЧН — Гумилев Н.С. Чужое небо: Третья книга стихов. — СПб.: Аполлон, 1912.
Berkeley — Nikolaj Gumilev. 1886—1986: Papers from The Gumilev Centenary Symposium Oukland,Caliphornia. Berkeley SlavicSpecialties,1987.

Алфавитный указатель произведений

СОДЕРЖАНИЕ

Научно-художественное издание
Николай Степанович Гумилев
Руководитель издательского проекта
академик Российской Академии словесности Г.В. Пряхин
Зам. руководителя Д.Г. Горбунцов
Ответственный редактор
кандидат филологических наук И.И. Жуков,
Художественный редактор проекта М.В. Георгиев
Компьютерный набор Ю.В. Никитина
Верстка Т.В. Серегина
Корректор Е.Д. Власкина
Техническое обеспечение С.Д. Афанасьев
Издание подготовлено при участии ООО «Евразия+»
Лицензия ЛР № 010193 от 19.02.1997

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93
том 5: 953000 — книги, брошюры
Сдано в набор 23.07.2004 г.
Подписано в печать 2.08.2004 г.
Формат 60Х90 $^{1}/_{16}$. 32,5 п. л.
Тираж 2000 экз., 1-й завод. Заказ № 2832.

Газетно-журнальное объединение «Воскресенье»
111024 Москва, ул. 5-я Кабельная, д. 2
Тел. (095) 273-16-87
Отпечатано с оригинал-макета в типографии Акционерного
полиграфического предприятия
«Джангар», Республика Калмыкия, г. Элиста, ул. Ленина, 245